Anatoli Lunaciarski

dialog despre artă

Editura Meridiane

Dialog
despre artă

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ

Cumpărată
de Lulu
azi 27-I-1976

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

Scanned with OKEN Scanner

АНАТОЛИЙ ЛУНАЧАРСКИЙ:
Од изодразительном искусстве
„Советский художник", Москва, 1967 г.

Toate drepturile
asupra prezentei traduceri
sînt rezervate Editurii Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Anatoli Lunaciarski

dialog despre artă

Antologie, traducere
și prefață de
VASILE FLOREA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1975

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Este sigur că imaginea noastră despre gîndirea estetică din primele decenii ale acestui secol și, în parte, despre mișcarea artistică însăși, din aceeași perioadă, ar fi incompletă fără cunoașterea, măcar și în linii mari, a operei teoretice și critice pe care ne-a lăsat-o A. V. Lunaciarski — unul dintre ideologii marxiști de frunte familiarizați cu problemele creației literar-artistice.

Aplecîndu-ne astăzi, cînd se împlinesc o sută de ani de la nașterea lui Lunaciarski, asupra unora dintre scrierile sale, nu aducem numai un omagiu personalității marelui gînditor revoluționar, ci făurim, în primul rînd, un act de cultură. Un act de cultură, în general, și totodată un act de politică culturală deoarece, pe lîngă interesul lor strict documentar, informativ, istoric, unele scrieri ale sale prezintă și astăzi un viu interes de ordin practic pentru domeniul vieții artistice, aceasta în virtutea unei bogate experiențe pe care o sintetizează și a unor idei și principii ce-și păstrează în bună parte actualitatea.

Vom evidenția, bineînțeles, în cele ce urmează, unele dintre aceste idei și principii însoțindu-le și de cîteva observații și considerații proprii. Dar numai după ce vom prezenta cîteva date esențiale din biografia revoluționarului de profesie, a omului de știință, a scriitorului, esteticianului, criticului de artă, istoricului literar, publicistului, oratorului și omului de stat care a fost Anatoli Vasilievici Lunaciarski.

Scanned with OKEN Scanner

Născut la 24 noiembrie 1875, la Poltava, în Ucraina, în familia unor intelectuali liberali, Lunaciarski urmează gimnaziul la Kiev și tot aici se angajează de timpuriu în valurile luptei revoluționare, desfășurînd, în suburbiile muncitorești ale orașului de pe Nipru, o bogată activitate propagandistică și făcîndu-și totodată o apariție remarcabilă și în presa ilegală. Nici nu terminase, de pildă, gimnaziul cînd intra, la 1892, în mișcarea social-democrată organizată, atrăgînd asupra sa rigorile prigoanei țariste.

Interzicîndu-i-se să urmeze studii universitare în țară, pleacă în Elveția și se înscrie la Universitatea din Zürich unde-l are ca profesor, printre alții, pe Avenarius. Aici îl cunoaște pe Plehanov și menține strînse legături cu emigrația revoluționară rusă. În 1896 se întoarce, însă, pentru scurt timp în patrie, după care trăiește o vreme la Paris pentru ca, în 1897, revenit din nou în Rusia, să fie arestat, în mai multe rînduri, pentru activitate revoluționară, și deportat, în cele din urmă, la Vologda.

Din anii deportării datează o vie polemică a lui Lunaciarski cu Berdeaev, aflat și el la Vologda, și tot în această perioadă se situează în timp ampla dezbatere scrisă de autor sub formă de nuvelă și publicată sub denumirea de *Dialog despre artă,* absentă din culegerea de față, dar împrumutîndu-i acesteia titlul care ni s-a părut revelator pentru caracterul deschis, presupunînd dialogul, al scrierilor lui Lunaciarski, în general.

Din 1904, cînd se întîlnește pentru prima oară cu Lenin, la Paris, Lunaciarski devine bolșevic și, la propunerea lui Vladimir Ilici, intră în grupul de redactori al ziarului „Vperiod" (Înainte) editat la Geneva, unde activează sub pseudonimul Voinov.

După o nouă revenire în țară, în 1905, este iarăși arestat, dar evadează și pleacă în Apus unde, în 1907, participă ca delegat la Congresul Internaționalei de la Stuttgart.

După înfrîngerea Revoluției burghezo-democratice din 1905, Lunaciarski, împreună cu Gorki și Bogdanov, se alătură fracțiunii ultrastîngiste a „vperiodiștilor",

Scanned with OKEN Scanner

rătăcind pe plan teoretic, sub influența lui Avenarius, pe cărările filozofiei idealiste a lui Mach, ceea ce atrage după sine cunoscutele critici formulate de Lenin în lucrarea „Materialism și empiriocriticism". Criza nu durează însă mult. Părerile lui Lunaciarski despre artă distonînd, prin bun simț și realism, cu erorile teoretice manifestate de el în estetică, îl determină pe Lenin să stăruie, și nu în zadar, pentru readucerea deviaționistului pe poziții leniniste. În orice caz, în timpul Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, Lunaciarski se află printre leniniștii fermi, sprijinind fără rezerve politica bolșevicilor.

Numit comisar al poporului pentru educație, la al doilea congres al Sovietelor, în 1917, funcție pe care a deținut-o pînă în 1929, Lunaciarski a pus amprenta personalității sale puternice pe întreaga viață culturală a tînărului stat sovietic.

După 1929, a deținut mai multe funcții importante printre care și pe aceea de director al Institutelor de limbă și literatură din Moscova și din Leningrad. Pentru înaltele sale merite pe tărîm cultural, în 1930 a fost ales academician și a reprezentat, în această calitate, știința sovietică la cîteva congrese internaționale, ceea ce-l determina pe Romain Rolland să-l numească „stimatul sol al gîndirii și artei sovietice în Occident".

Anatoli Vasilievici Lunaciarski a murit la 26 decembrie 1933 la Menton, în Franța, pe cînd se afla în drum spre Spania unde mergea pentru a îndeplini o nouă misiune ce-i fusese încredințată, și anume aceea de reprezentant plenipotențiar al guvernului sovietic în această țară.

Moștenirea lăsată de el este deosebit de bogată și variată. În editura „Hudojestvennaia literatura" din Moscova, a apărut, în anii 1964—1967, o culegere de opere în opt volume masive cuprinzînd lucrări literare, piese de teatru, eseuri, articole, rapoarte, cuvîntări, evocări, cronici, din domeniile esteticii, istoriei, teoriei și criticii literare și artistice, despre pictură, sculptură, arhitectură, grafică, muzică, teatru, film, fotografie etc...

De asemenea, în 1967, în editura „Sovietski hudojnik" din Moscova, au apărut două volume de articole

Scanned with OKEN Scanner

consacrate exclusiv artelor plastice. Această ediție este pînă în prezent cea mai completă cu acest profil. Ei nu i-au precedat, de fapt, decît alte două mici culegeri : una din 1923 îngrijită chiar de autor și alta din 1941 căzută pradă bombardamentelor de la începutul războiului, din ea salvîndu-se doar cîteva exemplare.

La baza prezentei culegeri în limba română a stat, cum era și firesc, ediția rusă din 1967, în două volume, completată cu un articol despre comanda socială din ediția în opt volume. Am reținut bineînțeles pentru ediția românească scrierile care, într-un spațiu restrîns, să poată oferi cititorului o imagine cît mai completă a istoricului și criticului de artă sovietic, fără a fi neglijată latura de activist politic pe tărîm cultural care a constituit de fapt principala sa ipostază.

Am urmărit, de asemenea, ca prin selectarea unor articole, eseuri, discursuri cît mai semnificative, să ilustrăm atît concepția dominantă despre artă și problemele ei în sînul mișcării comuniste din primele decenii ale secolului nostru, oglindită și redată prin prisma conștiinței și gusturilor unuia dintre cei mai cultivați reprezentanți ai ideologiei proletare din acea vreme, cît și principiile privind destinul și rosturile artei în socialism așa cum au fost ele preconizate de partidul comunist în primii ani ai puterii sovietice. Și, bineînțeles, n-am lăsat la o parte nici acele materiale instructive prin însăși informația prețioasă vehiculată cu îndemînare și generozitate de un publicist cu experiența și erudiția lui Lunaciarski. Ca să nu vorbim de valoarea deosebită a pasajelor de memorialistică, admirabile în precizia, francheța și pregnanța cu care sînt evocate evenimentele și oamenii, puse de asemenea în evidență de această antologie.

Debutul lui Lunaciarski în critica de artă are loc într-o perioadă de mare efervescență creatoare și de radicale experiențe menite să revoluționeze artele plastice. Aflîndu-se chiar în centrul de atracție cel mai reputat al lumii artistice de la începutul secolului, la Paris, unde afluează, dornici de afirmare, artiști din

Scanned with OKEN Scanner

toate continentele, el are prilejul să asiste la lansarea zgomotoasă a unor curente și direcții noi ce se succed vertiginos contestîndu-se unele pe altele.

Ca mulți alți exponenți de opinie ,este luat prin surprindere de această avalanșă a noului, este uneori contrariat de cutezanța, de violența și mai ales de disprețul declarat pentru vechile valori, al unor curente ca fovismul, cubismul, futurismul, expresionismul ș.a. Îi este greu să le asimileze, în ritmul în care ele se afirmă. Și nici nu are pentru asta răgazul, distanța în timp necesară unei perspective istorice asupra lor. A discerne valorile de nonvalori, experiențele fertile de jocul gratuit, de impostură n-a fost niciodată un lucru lesne de operat. Iată de ce primește uneori cu răceală și neîncredere ultimele inovații.

Rezervele pe care le formulează nu înseamnă însă refuzul lor categoric. Receptiv, permeabil la nou, în general, manifestă interes pentru cuceririle artiștilor din avangardă. Dar dînd cezarului ce-i al cezarului și subliniind inventivitatea, ingeniozitatea formelor, meșteșugul, înaltul profesionalism tehnic, el deplînge, ori de cîte ori abordează problemele artei occidentale contemporane, lipsa ei de conținut, sărăcia de idei. Căci ideile, iată ce-l preocupă în primul rînd, în artă.

Dezamăgit profund de lipsa de idei sociale, de conținut, a artei de avangardă și dîndu-și seama că fenomenul nu este deloc întîmplător, el îi caută rădăcinile și constată, în pagini de sociologia culturii în care face o profundă analiză marxistă, că la baza fenomenului respectiv se află cauze bine determinate.

Frecventînd Saloanele ca și galeriile mici sau expozițiile personale, ba chiar și atelierele, fiind deci la curent cu tot ce apărea ca noutate în școala Parisului, și aceasta încă din 1905 cînd începe să trimită ample cronici la presa din Rusia, în special la cea din Kiev, Lunaciarski ajunge la concluzii de mare putere de generalizare privind condiția și statutul artistului în societatea burghezo-capitalistă.

O asemenea explicație, remarcabilă prin acuitatea observației, prin precizia și forța de caracterizare a formulării este dată, de pildă, în 1905 cînd, trebuie să recunoaștem, procesul de efervescență caracterizat

Scanned with OKEN Scanner

prin versatilitatea și goana după nou, prin dorința de epatare și de originalitate cu orice preț nu atinsese ritmul de sarabandă pe care avea să-l cunoască în deceniul următor. Tînărul critic (avea atunci 30 de ani) arată pe bună dreptate că „Tinerețea, setea de viață, neajunsurile și nemulțumirea permanentă, situația de oropsit față de care o societate îmbuibată nu are nici o înțelegere, speranța obstinată de a cuceri această societate cu originalitatea talentului, concurența acerbă a acestor talente și goana turbată după originalitate — iată elementele acelui laborator în care s-a zămislit arta modernă cu pesimismul ei amar, cu fanteziile ei sumbre sau cu luminoasele visuri, cu indiscutabila ei căutare atît sub aspect tehnic, cît și pe planul ideilor. Primii prevestitori ai acestei arte — se arată în continuare —, care au fost botezați atît de nedrept cu numele nejustificat de decadenți, și-au exprimat nemulțumirea în forme neobișnuit de variate. Strînsă în cleștii sărăciei, gîndirea proletariatului intelectual francez care, în mod treptat, crescuse peste măsură, a țîșnit ca un evantai în toate direcțiile posibile, de la visul cel mai luminos pînă la ipohondria învecinată cu nebunia sau pînă la devotamentul pasionat față de arta formală".

Prin opțiunile pe care le face în această perioadă, Lunacearski ne poate deruta uneori căci odată cu admirația pentru Renoir, Toulouse-Lautrec sau Odilon Redon, îi acordă o importanță disproporționată lui Puvis de Chavannes. Explicația o găsim în faptul că el vede în frescele monumentale ale pictorului francez un model pentru arta mare de for public, menită să exalte sufletele oamenilor în societatea socialistă a acelui mîine pentru realizarea căruia lupta. Căci dacă acordă atîta interes artei contemporane, ca și artei trecutului, Lunacearski o face totdeauna cu gîndul la viitor. El nu este doar un contemplator pasiv, un epicurean amator de delicii estetice, ci este înainte de toate un militant politic. Ca și artiștii din avangardă, el caută cu aceeași înfrigurare formule de artă apte să răspundă necesităților pe care le va ridica societatea de mîine. Și acest lucru se va vădi mai pregnant în momentul cînd acest mîine va deveni azi, adică după Revoluția din Octombrie.

Scanned with OKEN Scanner

Pus de astă dată într-o funcţie de care depindea într-o măsură considerabilă traducerea în fapt a idealurilor legate de edificarea unei noi societăţi, Lunaciarski caută fără preget acele formule de artă care să răspundă cel mai adecvat sarcinilor curente şi de viitor ale construcţiei socialiste.

Întrucît nu consideră realismul ca pe „una dintre direcţii, curente, orientări" în artă, ci ca pe o condiţie a artei de pretutindeni şi de totdeauna, el caută sîmburi de realism în toate curentele. Astfel, o admiraţie statornică a nutrit gînditorul sovietic faţă de impresionism. Manet, Monet şi în special Renoir, i-au smuls nu odată exclamaţii de voluptoasă încîntare, el apreciind prospeţimea viziunii, optimismul, bucuria de a trăi ce-şi găseşte expresia în paleta lor luminoasă, însorită. Dar nu se poate reţine nici în privinţa impresioniştilor de la a sesiza puţinătatea semnificaţiilor de conţinut, interesul scăzut pentru problemele sociale pe care le ascunde prestigioasa îndemînare tehnică din arta lor. Punînd în legătură directă „trecerea realismului filozofic la monismul empiriocriticist" cu evoluţia realismului artistic către subiectivismul impresionist şi apreciind ca benefică achiziţionarea noii tehnici impresioniste, regretă că aceasta nu este folosită pentru redarea unui conţinut mai bogat.

Ca să nu fie greşit înţeles şi învinuit de naturalism vulgar, are grijă să precizeze : „Noi nu pretindem cîtuşi de puţin de la pictor să ne dea fabulă, conţinut narativ, aşa cum de la muzică nu pretindem cuvinte. Nu vrem de la el (pictor) idei cu orice preţ, ci expresia unei vieţi interesante".

Cu multă comprehensiune a surprins Lunaciarski esenţa artei lu Cézanne fixîndu-i cu precizie locul în istoria picturii moderne ca un punct de cotitură şi intuindu-i deopotrivă meritele inestimabile ca şi limitele. Explicînd fenomenul apariţiei lui Cézanne, autorul face însă o legătură evident forţată între acesta şi unele tendinţe ale burgheziei franceze de a trece „de la anarhia liberală către severa disciplină monopolistă".

Comprehensiv se arată, de asemenea, Lunaciarski şi faţă de artişti ca Utrillo, Vlaminck, Derain, Van

Scanned with OKEN Scanner

Dongen, Léger și, în parte, față de Picasso, ca să nu mai vorbim de Steinlen, de Maximilian Luce și de Masereel în care vede de-a dreptul „intelectuali de tip antiburghez".

În sfîrșit, surprinzătoare în mod plăcut este aprecierea în termeni superlativi făcută lui Brâncuși, pe care-l califică drept „excelent", într-o vreme cînd sculptorul român nu era nici pe departe recunoscut în unanimitate nici măcar în patria sa. Și aprecierea este cu atît mai surprinzătoare cu cît ea distonează flagrant cu aceea pe care cronicarul o dădea, cu același prilej, al expoziției din 1928, sculptorilor ruși Zadkin și Lipchitz, calificați categoric și irevocabil ca decadenți.

Ca și înainte de Revoluție, Lunaciarski acordă un viu interes artei occidentale de avangardă străduindu-se să discearnă părțile pozitive spre a le putea recomanda, cum a făcut-o de atîtea ori fără fals patriotism, pictorilor din țara sa, chemați să-și îmbogățească tehnica și meșteșugul cu tot ce era valoros în căutările pictorilor apuseni. Fie cu ocazia unor călătorii în Occident, cum se întîmplă în 1927 cînd publică „Însemnări de drum" și „Scrisori din Paris", fie folosind prilejul unor expoziții străine pe care le aduce la Moscova și pe care le comentează amplu, ca în 1924 — Expoziția de artă germană, sau în 1928 — Expoziția de artă pariziană, el rămîne într-un contact strîns cu mișcarea artistică vest-europeană. Urmărindu-i evoluția, încercînd să-i surprindă mobilurile sociale, să-i înțeleagă resorturile, s-o explice, procedează iarăși și iarăși la aceeași operație de disociere între ceea ce este pozitiv și constructiv, pe de o parte, și ceea ce este lipsit de viabilitate, pe de alta. O face cu atît mai mult cu cît, chiar în viața artistică din țara sa, se ducea atunci o luptă aprigă între diversele grupuri de artiști pentru impunerea unui curent sau a altuia, pentru promovarea unei direcții sau a alteia, această luptă îmbrăcînd uneori forme de exclusivism și de intoleranță nesăbuită.

Analiza diferitelor curente artistice îi dă prilejul să întreprindă interesante analize și să explice cu o deosebită arguție natura de clasă și întregul mecanism de funcționare al unor curente ca futurismul, cubis-

Scanned with OKEN Scanner

mul, expresionismul. Primelor două, îmbrățișate, cum știm, și de avangarda artistică rusă și sovietică într-o formulă originală cunoscută sub numele de cubo-futurism, Lunaciarski le găsește o explicație comună. O vede în dorința burgheziei intrate în ultima fază a dezvoltării capitaliste — imperialismul, de a-și inocula noi forțe, de a se scutura din starea de lîncezeală și a porni la ofensivă contra dușmanului din afară și mai ales a celui din interior — proletariatul. Fenomenul n-a fost însoțit, firește, de o îmbogățire a conținutului. „Ideologia imperialistă — scrie Lunaciarski — se află într-un asemenea grad de brutalitate și găunoșenie încît, în esență, orice apologet al imperialismului încearcă o adevărată aversiune pentru idei". În condițiile acestei inapetențe pentru conținut, se manifestă totuși, așa cum arată teoreticianul sovietic, „tendința impetuoasă a intelectualității burgheze de a renunța la văicăreli și evaziune și de a exprima dorința de întoarecere către obiectualitate, către ponderabil, către volum, către soliditatea construcției, ceea ce s-a reflectat în cubism", în timp ce „setea de a-și ridica tonusul vital, de a strecura o energie nouă în vinele lumii vechi și-a găsit expresia sub forma futurismului".

Prevenind pe futuriștii ruși asupra naturii adevărate a acestor curente, Lunaciarski arăta cu altă ocazie că „Futurismul italian este reacția clasei condamnate la pieire, dar încă rapace, care și-a epuizat conținutul și a devenit pasivă lăuntric. Futurismul a apărut din nevoia de doping. Ridicarea tonusului vital și-a găsit expresia în caracterul brutal și superficial energic al futurismului, iar absența conținutului și-a găsit expresia în deformările sale, așa cum tendința către organizarea minților în condițiile lipsei unor idei organizatoare, a dat naștere cubismului..."

Deosebit de pertinente și pătrunzătoare sînt considerațiile ce însoțesc analiza pe care o face expresionismului german postbelic. Autorul recunoaște încărcătura de emoții și idei a expresionismului. Recunoaște forța de convingere a predicilor sale în imagini. Îi reproșează însă defetismul disperat care ia ca fundament filosofia lui Spengler, alunecînd în misticism sau, în cazul cînd expresionismul rămîne totuși anco-

Scanned with OKEN Scanner

rat în realitate, îi reproșează propensiunea spre anarhie, idiosincrazia la ordine și disciplină. „De aceea — conchide Lunaciarski — cu toate că ei (expresioniștii) au o stare de spirit antiburgheză și pot să fie aliații noștri, știm foarte bine că ei alunecă foarte ușor în tot felul de fantezii burgheze."

În această frază rezidă de fapt una dintre dilemele cele mai dramatice care au stat în fața politicii culturale a tînărului stat sovietic. Și nu este singurul caz cînd din scrierile lui Lunaciarski răzbate ecoul unei situații cu adevărat contradictorii și dramatice, existente pe planul vieții artistice în perioada imediat următoare revoluției. Rezumată în puține cuvinte, această situație era următoarea: Fiind credincioasă principiilor sale puse în slujba nobilului scop de a ridica masele la cultură și de a le mobiliza pentru edificarea societății socialiste, puterea sovietică a chemat pe artiști să creeze o artă revoluționară mare, plină de un conținut nou, în stare să oglindească lupta și aspirațiile populare. La această chemare n-au răspuns însă cu entuziasm decît artiștii din avangardă — cubo-futuriștii, suprematiștii, constructiviștii, grupați în așa-zisul „Lef" (Frontul de stînga). Ei au și ocupat de fapt posturile cheie, și-au însușit comenzile de lucrări, au dat tonul la majoritatea expozițiilor și au monopolizat, cu alte cuvinte, întreaga viață artistică a țării, îndepărtîndu-i pe adepții vechii arte tradiționale care, de regulă, au avut o atitudine de rezervă, dacă nu chiar de ostilitate față de Revoluție.

Dar, datorită sărăciei de idei, datorită caracterului ei criptic, precum și din cauza lipsei de experiență culturală a maselor, arta așa-zisă de avangardă nu putea fi înțeleasă. Se producea astfel o incompatibilitate dramatică între revoluția artistică, înfăptuită la nivel mondial, de regulă pentru uzul claselor avute, și nevoile urgente ale revoluției proletare. Între entuziasmul sincer al artiștilor din avangardă și lipsa de receptivitate datorită nepregătirii, a celor cărora ei li se adresau.

Analizînd această situație cu luciditate, constatînd impasul și spunînd totdeauna lucrurilor pe nume, Lunaciarski nu-și precupețește, în același timp, forțele pentru a rezolva contradicțiile ivite și a pune

Scanned with OKEN Scanner

de acord libertatea de creație a artiștilor devotați revoluției cu nevoile obiective ale construcției socialiste, cu comanda socială, altfel spus, — noțiune căreia el i-a adus prețioase precizări.

De remarcat este tactul manifestat de el în preconizarea soluțiilor. Nici un abuz, nici o manifestare de exclusivism, nici o încercare de atentat la libertatea artistului — arta fiind, în concepția sa consecvent marxistă, „fructul libertății". Deși are rezerve serioase față de experiențele ultraformaliste, arată încă din 1914 că „...în vrajba dintre acești inovatori și cavalerii botniței, oricine căruia îi este scumpă arta trebuie să fie de partea celor dintîi, și nu numai din considerente de libertate principială."

În încercarea de conciliere dintre artiștii din avangardă, atașați sincer revoluției, și imperativele construcției socialiste, Lunaciarski împinge prudența și tactul pînă la un punct în care atrage asupră-și aspre critici din partea lui Lenin. Faptul s-a petrecut în momentul cînd, trebuind să se adopte o atitudine fermă împotriva tendințelor de insubordonare ale Proletcultului față de partid, Lunaciarski a făcut-o cu toate menajamentele spre a nu speria și îndepărta — cum s-a exprimat el mai tîrziu, în amintiri — pe artiștii din avangardă de revoluție.

Dealtfel, criticînd în repetate rînduri lipsa de conținut a artei acestora, a reținut ca pozitive unele realizări ale lor din domeniul afișului sau din domeniul producției industriale cu care constructiviștii încercau să se identifice. A fost însă de o intransigență maximă cu tendințele „stîngiste" ale proletcultiștilor de a repudia tradițiile artei clasice a trecutului. El a apărat din răsputeri vechea artă, a popularizat-o și a făcut totul pentru a familiariza proletariatul cu ea, înțelegînd că numai plecînd de la tradiții se putea crea o artă și o cultură nouă, autentică, socialistă.

Criticînd deci deformările „stîngiștilor", pe de o parte, și fiind totodată împotriva copierii oarbe, naturaliste, a realității, Lunaciarski a militat totdeauna pentru redarea „adevărului vieții" în artă cu mijloacele cele mai adecvate. El a insistat asupra rolului propagandistic al artei, înțelegînd propaganda în sens

Scanned with OKEN Scanner

larg, ca mijloc de înrîurire a concepției despre lume, a structurii emoționale și raționale a omului și nu ca pe o sumă de lozinci.

Traducerea în practică a unor principii leniniste cu privire la cultură, cum este cel al partinității artei, i se datorează în bună măsură acestui eminent om politic și activist pe front ideologic, care a făcut totul pentru atragerea artiștilor în opera de construire a noii culturi.

Instructivă pentru practica revoluției culturale în general, interesantă pentru o anumită etapă din istoria culturii ruse și sovietice, ca și pentru mișcarea de idei pe plan internațional în epoca dată, experiența lui Lunaciarski, sintetizată în scrierile sale, dobîndește în plus o dimensiune pe planul realizării sale ca destin uman. Avem în vedere drama lui intimă alimentată de contradicțiile dramatice din realitate, căci pe lîngă satisfacțiile enorme pe care le-a găsit într-o activitate clocotitoare dăruită generos idealurilor înalte ale revoluției, el a trăit cu amărăciune, firește, regretul unor inerente erori și deziluzii.

Învinuit de partizanii artei tradiționale de atitudine concesivă față de „stînga" artistică, în timp ce „stîngiștii" i-au reproșat un oarecare paseism, Lunaciarski a fost supus într-o anumită perioadă unei aspre și adesea nedrepte critici.

Cu trecerea timpului însă, detașată de pasiunile momentului istoric, creația lui Lunaciarski dobîndește semnificații care o așază în rîndul operelor autentice de referință. Tocmai în această perspectivă și înțelegem, de fapt, prezenta ediție românească.

VASILE FLOREA

Scanned with OKEN Scanner

SALONUL DE TOAMNĂ DE LA PARIS

De cînd Salonul de pe Champ de Mars s-a unit cu cel de pe Champs Elysées, pentru tineretul artistic au început din nou vremuri grele. La marele salon, „bătrînii“ au constituit majoritatea în juriu și ei continuă să apere acum cu îndîrjire o stare de inerție. Dat fiind acest lucru, nu poate să nu ne bucure faptul că inovatori care și-au meritat celebritatea, cum sînt Carrière, Renoir, Aman-Jean și alții, au reacționat cu căldură la încercarea tinerimii de a-și întemeia propriul ei Salon, original și tineresc, pe care se cuvine să-l ferească însă de vecinătatea fandosiților nedisimulați sau pur și simplu a zeflemiștilor care au alterat spiritul așa-numitului Salon „des Refusés“. Anul trecut, Salonul de toamnă care ar fi trebuit să fie un salon al primăverii artistice, n-a atras în mod deosebit atenția publicului. Toți dau însă asigurări că pentru acest an situația lui s-a consolidat pe deplin.

Tineretul artistic se mîndrește cu conducătorii săi dintre care unii au îmbătrînit, iar altora le-a venit vremea să moară ; modernismul are tradiție și, ca să se demonstreze acest lucru, unui număr de șase mari maeștri — Carrière, Cézanne, Puvis de Chavannes, Renoir, Lautrec și Redon — le-au fost rezervate, la Salon, săli

Scanned with OKEN Scanner

speciale unde au fost expuse și opere de-ale lor anterioare.

Ei bine, s-a putut vedea că nouă zecimi din interesul suscitat de Salon le revin tocmai acestor unchiași ai tinerei orientări ! Tocmai ei au „consolidat“ succesul Salonului.

În afara lucrărilor aparținînd maeștrilor, la Salon au fost expuse 1317 opere de pictură. Majoritatea tablourilor și desenelor sînt impecabile sub aspect tehnic, dar lucruri noi și interesante sînt surprinzător de puține ; lipsa ideilor este frapantă ; avem de-a face, din punct de vedere al ideilor, cu un deșert, în care apar doar ici-colo cîteva oaze.

Intrați în sala vreunui „bătrîn“ și tot timpul sînteți în admirație ; ieșiți de-acolo și, plictisindu-vă, mergeți de-a lungul unor pereți acoperiți cu pictură.

Ce înseamnă asta ? De ce după „marii“ inovatori n-au urmat noi purtători ai principiilor artistice originale ? Dar ce să mai vorbim ? De ce n-a luat măcar ființă și n-a dat rod o școală progresistă ? De ce oare ?

Înainte de toate ce a fost acea mișcare atît de năvalnică si atît de promițătoare care a început în anii '70 ai secolului trecut sub o ploaie de batjocuri, luînd cu asalt opinia publică ?

Conform situației sale sociale, artistul este aproape totdeauna un proletar intelectual. Dacă succesul lui crește, el trece treptat de la polul celor nevoiași la polul celor înstăriți, dar începutul carierei artistice are loc aproape totdeauna în cadrul climatului „de boemă“. O asemenea situație a artistului nu-l predispune cîtuși de puțin să tolereze în mod pașnic tot ce-l înconjoară. Cîteva zeci de discipoli din Academie îi copiază pe profesorii lor îngrășați sau închistați, dar sute de tineri pictori sînt determinați să cîștige o bucată de pîine mînuind liber penelul.

Tinerețea, setea de viață, lipsurile continui și nemulțumirea permanentă, situația de oropsit față de care o societate sătulă nu are nici o

Scanned with OKEN Scanner

înțelegere, speranța înverșunată de a cuceri această societate cu originalitatea talentului, concurența acerbă a acestor talente și goana turbată după această originalitate — iată elementele acelui laborator în care s-a zămislit arta modernă cu pesimismul ei amar, cu fanteziile ei sumbre sau cu luminoasele visuri, cu indiscutabila ei căutare atît sub aspect tehnic cît și sub cel al ideilor. Primii prevestitori ai acestei arte, care au fost botezați pe nedrept cu numele nepotrivit de decadenți, și-au exprimat nemulțumirea în forme neobișnuit de variate. Strînsă în cleștii sărăciei, gîndirea proletariatului intelectual francez, care, în mod treptat, crescuse peste măsură, a țîșnit ca un evantai în toate direcțiile posibile, de la visul cel mai luminos pînă la ipohondria învecinată cu nebunia, sau pînă la devotamentul pasionat față de arta pur formală.

Cu cincisprezece ani în urmă, în Montmartre, grupuri de artiști sărăntoci și-au deschis cîrciumele pentru toată burghezia pariziană și pentru toți hoinarii din toată lumea. *Chansonniers*-ii din Montmartre au cucerit Parisul cu talentul și cu originalitatea lor. Dar succesul i-a transformat curînd pe cîntăreții jigăriți ai mizeriei, tinereții și visului, în burghezi opulenți și ghiftuiți. S-ar fi părut că mediul din Montmartre care, firește, n-a încetat să existe, ar fi putut să promoveze în locul lor alții, căci doar condițiile au rămas aceleași... Iată însă că tocmai aici e nenorocirea ! Tot ce poate spune intelectualul din Montmartre a fost spus. Protestul plin de venin, zeflemeaua grosolană, reveria maladiv-rafinată, simpatiile anarhiste și beția mistică, tot amestecul confuz și tineresc de simțiri bolnăvicioase al înfometatului tînăr-artist — amestecul de lacrimi și rîs, de cinism și tandrețe a fost cîntat . . . *

---

* Urmează un lung pasaj despre muzică, la care am considerat potrivit să renunțăm (nota ed. rom.)

Scanned with OKEN Scanner

Dar să ne întoarcem la pictură. Aici poți fi oare, așa cum s-ar părea, totdeauna original? Mă îndoiesc. Desigur, poți varia tehnica fără sfîrșit îmbogățind-o cu tot felul de trucuri. Dar să spui lumii ceva nou... ! Vai, asta-i mai dificil. „Pentru asta trebuie să ai talent", va spune cititorul... Și nici talentul nu-i suficient, zic eu.

Iată, în fața dumneavoastră se află două talente egale, aparținînd unuia și aceluiași mediu, încercate de aceleași impresii care le provoacă aproximativ aceleași sentimente și gînduri. Dar primul are avantajul că este cu zece ani mai bătrîn. Și iată că primul uimește lumea cu noutatea concepției sale. Dacă el s-ar fi născut cu cîțiva ani mai tîrziu, nu el ar fi uimit lumea, ci al doilea.

Acum să examinăm mai în amănunt ce anume a adus nou arta franceză cea mai recentă. Luînd în discuție Salonul de toamnă, eu mă voi opri numai asupra acelor șuvoaie izolate ale acestui curent care sînt reprezentate aici. Dealtfel tocmai ele sînt și cele mai importante.

Poate că cel mai mare rol în istoria modernismului revine impresionismului și treptatelor sale transformări. La început, impresionismul a fost o continuare firească și directă a acelui realism ce ținea de științele naturii și care era cel mai caracteristic pentru societatea burghezo-capitalistă. Spiritul de observație, priceperea și experimentul au atins o dezvoltare considerabilă. Tocmai acest spirit a și venit într-un ascuțit conflict cu academismul rece și imitativ.

Urmînd sfatul celui mai mare artist și probabil al celui mai mare naturalist [1] care a fost Leonardo da Vinci, impresionistul a vrut să învețe chiar de la lucruri ; a vrut să le observe, să le cuprindă cu ochiul cercetătorului obiectiv, fără prejudecăți, fără vreo părere preconcepută, abandonîndu-se nemijlocit impresiilor — senzații venite de la obiecte. Și iată că în condițiile neîncrederii manifestate de un public cusurgiu, a fost desfășurată o febrilă activitate. Au fost studiate soarele și efectele lui, văzduhul și al-

Scanned with OKEN Scanner

tele asemănătoare. Surprinzînd cu încordare cele mai fine nuanțe ale impresiei, artistul s-a convins, poate pe neașteptate, că puțin cîte puțin el s-a depărtat mult de obiectivitate. De fapt înfățișa el oare acum obiectul „așa cum era acesta“ ? Cîtuși de puțin ! Ce înseamnă „obiectul așa cum este el“ ? Nu-i necesar oare ca pentru a ajunge la el să verificăm în mod critic mărturia simțurilor noastre ? Să luăm un exemplu simplu. Eu privesc o foaie de hîrtie albă, luminată de lampă. Vreau s-o zugrăvesc. Știind bine că ea este de fapt albă, eu o desenez totuși galbenă pentru că, la lumina lămpii, ea așa îmi apare. Dacă lampa începe să fileze, foaia va deveni la început din ce în ce mai cenușie, apoi din ce în ce mai albastră și se va transforma, în semiobscuritate, într-o pată albăstruie întunecată. Or, în acest timp, ea rămîne, fără îndoială, albă.

Ce-l interesează pe artist cum este obiectul ? Impresia venită de la obiect este schimbătoare, adesea absolut diferită de ceea ce reprezintă obiectul pentru mintea celui care îl cunoaște ; artistul impresionist redă lumea aparenței.

Dar să facem un pas mai departe. Eu pictez un apus de soare. Eu văd că el este trist. Vreau să redau atunci senzația pe care o am și a cărei principală trăsătură este tristețea. Dar poate oare apusul de soare să fie trist independent de mine, privitorul ? Rămînînd chipurile obiectiv pentru că eu, în modul cel mai cinstit, sesizez toate particularitățile reprezentatului, nu reprezint oare eu acum... propriul meu suflet ?

Artistul impresionist n-a putut să nu observe că reproducerea tuturor detaliilor obiectului nu poate reda deloc imaginea fidelă a acestuia. Tabloul nu poate să reflecte natura ca o oglindă. Pentru a produce asupra privitorului impresia pe care o produce modelul asupra artistului, acesta trebuie să desprindă cele mai importante trăsături caracteristice și să le combine în așa fel, încît impresia, ca suflet al obiectului, insuflată acestuia pe jumătate de

Scanned with OKEN Scanner

artistul însuși, să fie transmisă privitorului cît mai deplin posibil și cu cît mai multă acuitate, fără ca detaliile inutile să-i distragă atenția.

Astfel, în mod firesc, realismul artistic a evoluat către subiectivismul impresionist. Fenomenul s-a produs în paralel cu trecerea realismului filozofic la monismul empiriocriticist. Se părea că artiștii puteau merge în această direcție la nesfîrșit : era descoperită o nouă tehnică și, cu ajutorul ei, putea fi redată întreaga lume care este, bineînțeles, nesfîrșită. Și, în adevăr, nimeni n-a avut atîția adepți ca Manet și Cézanne, realiști-impresioniști, sau ca Monet, unul dintre cei mai mari reprezentanți ai picturii concepute ca stare de spirit.

Ei, și ce-i cu asta ? Se întind în fața noastră nesfîrșite peisaje pictate suculent, cu îndrăzneală ; în unele sînt și multe stări de spirit, dar care anume ? Ce ne procură nou ? Ne îmbogățesc ele sufletul ? Deloc. Ici un crînguleț vesel, dincolo o stîncă sumbră etc. etc. ...Și toate împreună plictisesc foarte mult și ne oferă infinit mai puțin decît natura însăși. Și în toate sînt tratate, în fel și chip și cu diferite trucuri, femei, flori, vaci și ulcioare !... Hotărît lucru, nu poți face din mijloace țel, din tehnică — esență !

Desigur, cînd cîntă un tenor, adesea nu ne interesează cuvintele, ceea ce cîntă ; interesant este cum cîntă. Dar această obiecție este foarte superficială. Noi nu pretindem cîtuși de puțin de la pictor să ne dea fabulă, conținut narativ, așa cum de la muzică nu pretindem cuvinte. Dar dacă un cîntăreț începe să facă vocalize putem să-i admirăm timp de un sfert de oră gradul de cultivare al vocii sale, după aceea sîntem însă gata să fugim încotro vom vedea cu ochii. Cîntul trebuie să fie plin de conținut. Și nu-i vorba, firește, de textul verbal — pentru muzică acesta este un lucru secundar —, ci este vorba de sentiment. Trebuie ca sufletul ascultătorului să vibreze, să se desfete cu toată

Scanned with OKEN Scanner

dragostea sa de viață, sub influența sunetelor. Și același lucru sîntem în drept să-l așteptăm și de la pictor. Nu vrem de la el idei cu orice preț, ci expresia unei vieți interesante...

Dacă cineva putea să facă școală și în parte a și creat-o, apoi acesta este cu siguranță Puvis de Chavannes. Este interesant tabloul pictat de el în tinerețe, expus în Salonul de toamnă cu titlul *Personaje romane*. Aceasta este o lucrare foarte suculentă dar absolut academistă, în stilul unui Bonn oarecare. Judecînd după ea, se putea însă prevedea deja că tînărul artist făgăduiește să devină cineva. Și ce deziluzie pentru profesorii lui Puvis ! Cum au început să cotcodăcească aceste găini academice cînd puiul clocit de ele și-a manifestat pe neașteptate înclinația de a înota în ape cu totul străine lor.

Puvis de Chavannes a renunțat oarecum dintr-o dată la tonurile saturate, „bituminoase": culorile lui s-au decolorat ca un vechi gobelin, au devenit tulburi și grisate. În peisajele vaste și în figurile lui stranii a apărut ceva cu totul deosebit a cărui înțelegere nu se oferă dintr-odată. Aceste linii mari, această monotonie a coloritului, aceste poze înțepenite — totul părea un capriciu bizar.

Academia, asemenea publicului, a ajuns repede la concluzia clară că „c'est simplement idiot". În fața pînzelor palide, un public pestriț de cunoscători se aduna în grupuri compacte și „se prăpădea de rîs".

Dar vremurile se schimbă. Vocile acelora care au înțeles imediat ce vrea Chavannes au devenit puternice, publicul s-a obișnuit și a început să „se priceapă". La început Chavannes a vrut doar să creeze o adevărată pictură decorativă în stilul lui Giotto și Masaccio. Pereții gri din piatră și coloanele resimt ca o insultă vecinătatea tablourilor pretențioase, pestrițe. Fresca trebuie să fie, întrucîtva, neapărat monotonă. Trebuie să mîngîie ochiul cu variațiuni ale acelui ton de bază pe care-l are și clădirea

Scanned with OKEN Scanner

însăși. Liniile ei nu pot fi libere, dezordonate ; ele nu pot fi determinate de către subiectul independent al tabloului ca în pictura de șevalet. Ele trebuie să fie largi, generale și riguroase fără a distona cu liniile arhitectonice ale clădirii decorate. În sfîrșit, pozele personajelor zugrăvite nu trebuie să fie nervoase, nu trebuie să exprime mișcări impetuoase, întrucît arhitectura, al cărei acompaniament vrea să fie fresca, este prin excelență o artă a liniștii maiestoase.

Iată considerațiile care au determinat tehnica lui Puvis de Chavannes. El a deschis ochii asupra inepției tablourilor-petice cu care au fost alterate majoritatea edificiilor contemporane.

Desigur, vastele lucrări în frescă nu pot fi prezentate la Salon, dar judecînd după cîteva panouri decorative și, în special, aducîndu-ne aminte de admirabilele fresce de la Opéra Comique, trebuie recunoscut că principiile lui Chavannes n-au rămas fără a avea o puternică influență asupra artiștilor decoratori. Menian. Philamin și Toulouse au ținut în mod vădit seamă de exemplul lui în frescele lor cu subiecte din istoria teatrului și muzicii, iar talentatul Colin a prelucrat cu virtuozitate tonurile palide ale lui Puvis conferindu-le o transparență aeriană sau executînd (în alte tablouri) simfonii întregi cu ajutorul cîtorva tonuri șterse de verde sau de albastru.

Dar asta n-are importanță. Sufletul artei lui Chavannes îl constituie nu tehnica. Tehnica a fost doar drumul care l-a dus pe maestru la cunoașterea de sine.

Starea de spirit a decoratorilor ultramoderni rezidă în eleganță (dacă asta poate fi numită stare de spirit). Ei tratează cu grație fiecare obiect. Dar tocmai această grație lipsește lucrările lor de orice profunzime, de orice măreție. Există prea multă virtuozitate care la marii maeștri rămîne oarecum neobservată. Prea multă măiestrie surîzătoare și

Scanned with OKEN Scanner

cochetă, prea mult din acel fel de a spune „privește la mine!". Dealtfel, aceasta se potrivește, desigur, de minune cu pereții de la Opéra Comique, locul desfătărilor celor mai grațioase ale burgheziei îmbuibate.

Dar Puvis! El n-a fost un decorator contemporan — o, nu! El a fost o străfulgerare a viitorului, un petec de cer senin ce privea de după nori de fum contemporan de cărbune, de după rotocoale de vapori și de după furtuna ce se apropia. Cîndva vor trăi zeci de asemenea maeștri, și filozofia lor picturală va împodobi pereții teatrelor și școlilor, muzeelor și colecțiilor cu adevărat populare.

Sînt minunate frescele lui Puvis din Panteon. Dar ele ilustrează viața sfintei Geneviève. Și în fond ce are artistul comun cu Hecuba? El a ridicat subiectul pînă la gradul de simbol. A făcut din Geneviève, în general, prototipul marelui păstor de popoare. El a transformat ambianța semisălbatecă a neguroasei antichități într-o idilă sui generis. Cu un cuvînt, în pofida subiectului s-a străduit să fie el însuși. Subiectul îl stînjenea pe artist.

Pe Panteon se află inscripția: „Franța, marilor ei bărbați". În Panteon zac rămășițele lui Rousseau, Voltaire, Hugo. Dar cine sînt marii bărbați cu ale căror fapte eroice este zugrăvit Panteonul? Aceștia sînt sfînta Geneviève, sfîntul Denis, sfîntul Ludovic, pe jumătate sfînta Ioana d'Arc! Statuile sînt exclusiv ale episcopilor. O asemenea alegere catolică a subiectelor este întrucîtva stranie, nu-i așa?

Desigur, Chavannes a știut să obțină efecte minunante din subiectele creștine. Dar tocmai în subiectele sale decorative a fost păgîn și elen, iar subiectele creștine el le-a adaptat la concepția sa despre lume.

Dar asta-i puțin. Să presupunem că, oricum ar fi, Chavannes a izbutit să realizeze o capodoperă din frescele Panteonului; priviți însă în ce vecinătate se află! Cu ce lipsă de

gust este împestrițat un edificiu măreț, grandios !

Și Hôtel de Ville, și chiar Sorbona, unde Puvis și-a pictat geniala sa compoziție, sînt zugrăvite, în definitiv, în mod eclectic, poartă costumul pestriț al Arlechinului.

Păcat. Am fi vrut măcar un edificiu cu adevărat mare, menținut în întregime în spiritul lui Puvis. Acesta lipsește însă. Și unde-i guvernul, unde-i puterea socială care ar simți nevoia unui asemenea edificiu ? Alături de Puvis au fost invitați toți artiștii *en vogue*, fără nici un discernămînt. Cui îi trebuie acum un edificiu în stare pe deplin să exalte sufletul celui care intră, să-i dea acestuia posibilitatea de a petrece cîteva ore față în față cu idealurile sale ? O societate lipsită de idealuri n-are nevoie de Puvis : el este pentru ea un lux, un bibelou de preț. El a putut să creeze o școală a tehnicii noi, dar n-a putut desigur să cheme la viață o artă mare și populară.

Nu știu, a vrut oare sau n-a vrut Puvis să fie filozof, învățător în ale vieții, dar știu că a fost. Inițial el a căutat culori, linii, situații cît mai adecvate picturii în frescă. Nu există nici o îndoială că aceasta i-a reușit tocmai pentru că starea de spirit liniștită, solemnă i-a fost familiară. Dar căutările unei noi tehnici l-au condus către exprimarea clară, plenară a unui nou conținut, a unei noi stări de spirit.

În crîngurile sfinte, prin șesurile vălurate, în livezile lui Puvis, este totdeauna liniște. E pace în văzduh, copacii se înalță maiestuoși, maiestuoasă se așterne cîmpia, maiestuoasă radiază luna, iar lumina soarelui se revarsă printre nori lin și solemn. În acest cadru, par imposibile trivialitatea, meschinăria și răutatea.

În acest cadru oamenii sînt calmi, i-a vrăjit liniștea ; ei stau și contemplă depărtările, se mișcă încet și frumos, ei muncesc plini de importanță și demnitate, privesc unul la altul

cu respect prietenesc. Ei sînt puri, ca niște copii, dar sînt reținuți și serioși ca înțelepții. Invadîndu-i, simțirile le zguduie dintr-o dată și în profunzime sufletele, iar aceste simțăminte se exteriorizează prin chipuri înduioșate, printr-o poză de profundă reculegere, dar niciodată printr-o mișcare impetuoasă.

Oamenii lui Puvis de Chavannes sînt armonioși, ei sînt capabili de cele mai profunde emoții, dar fără a fi perturbată existența lor plastică. Seriozitatea lor nu-i împiedică să se înduioșeze, să iubească, să se întristeze ; nu-i împiedică să se și înveselească : petrecerile lor, distracțiile lor sînt dansuri unduitoare, o muzică fermecătoare pe care ei o ascultă într-o stare de abandon, sînt dispute elocvente, lecții de înțelepciune. Și la ei nu se poate stabili unde se termină munca și unde începe amuzamentul.

Oamenii lui Chavannes nu consideră viața o glumă ; ei știu că există moarte și suferință. Dar ei știu, de asemenea, că viața este mai bogată în frumusețe decît în durere ; ei împodobesc în mod atractiv natura și merg înainte către unirea armonioasă a tuturor forțelor din individ și din societate.

Obiectul lui Chavannes, visul său este o omenire fericită în mijlocul naturii împăcate. La început, el le-a conferit oamenilor fericiți trăsăturile unei naivități primitive. Aceștia erau oameni dinaintea aflării binelui și răului. Apoi, în marile fresce de la Sorbona, el a atins apogeul : aici vedem oameni fericiți care au dobîndit armonia prin forța cunoașterii. Aceasta nu este lumea dinainte de tragedie, ci de după ea. Aceste suflete au cunoscut mîhnirea, și flacăra ei, mistuind tot ce era inutil, a lăsat în urmă aur curat. Printre tineri și fecioare în ai căror ochi adînci strălucește deja o minte matură, se văd bărbați în doliu, pe care i-au încercat, probabil, multe dureri ; dar și ei se consacră cu măreție științei, artei și muncii. Cunoașterea a încetat de a-l separa pe

Scanned with OKEN Scanner

om de natură și de a-l face mucenic al naturii, omul este integru și liber, ca orice stihie. Cunoașterea a devenit ea însăși stihie...

Puvis a creat școală în privința tehnicii, dar cîntecul său solemn în culori este acoperit de uneltele automobilelor, de huruitul roților, de sirenele fabricilor și de discursurile parlamentarilor... Pe el l-au adoptat acum ca pe un deosebit gen de eleganță... Doar trebuia ca „republica" să impună străinilor, să aibă și ea pictura sa decorativă ! Da, garda republicană, uniformele aurite ale diplomaților, frescele lui Puvis de Chavannes și... Turnul Eiffel!

Și astfel, în timp ce Manet și Cézanne s-au afirmat ca revoltați, pe planul tehnicii, împotriva Academiei, împotriva sosului brun și a naturalismului, în timp ce Monet crea „peisajul muzical" al stării de spirit și împingea impresionismul obiectiv către subiectivitate, Carrière și Puvis de Chavannes s-au afirmat ca subiectiviști radicali, ca artiști ai sufletului prin excelență.

Ei au luat două note, pe cele mai opuse de care este în stare așa-zisa „intelectualitate din afara claselor". Privind viața contemporană de la distanță, ca niște critici din afară, străini „intereselor zilei", dar în virtutea sensibilității proprii profund mișcați, ei au respins amîndoi contemporaneitatea, au respins realitatea. Fiecare a pus în locul realității visul său propriu. Carrière își considera visul ca exprimînd esența lăuntrică a vieții, iar Puvis considera propriul său vis un prototip consolator al viitorului.

Carrière se poate considera pe sine un realist profund. Da, el a stins soarele, el a despuiat-o pe Maija[2] de acoperămîntul ei colorat și atrăgător, el a arătat viața nudă. Aici nu-i nici măcar vorba de voința schopenhaueriană, ci pur și simplu de ceva amorf, ceva ce se învălătucește zămislind fantome nelămurit-suferinde pentru a le înghiți apoi.

Scanned with OKEN Scanner

Puvis a făcut însăși natura mai blîndă, mai calină, spre a se dărui apoi cu mai multă încîntare zugrăvirii lumii supraomenești pe pămînt.

Dintre marii maeștri ai celei mai noi orientări artistice, Odilon Redon și Toulouse-Lautrec sînt mai aproape de Carrière, în timp ce Renoir este mai apropiat de Puvis. Dar pe cînd Redon este un „vizionar" de genul lui Carrière și al lui Puvis, Lautrec și Renoir sînt imcomparabil mai aproape de realism : în tablourile lor vedem realitatea doar ușor înfrumusețată printr-o stare de spirit artistică generală.

Carrière este aproape de decadentism în sensul exact al acestui termen.

Decadentism este numit o ramură a modernismului [3] și anume arta pesimistă. În această situație, pesimismul de tipul bărbătesc îi întinde mîna cu curaj decepției, asemenea lui Don Juan din statuia rece a lui Commandeur — așa este Carrière. Decadent efeminat, slab de înger, însetat de consolare, și-o găsește fie în glorificarea unei existențe lîncede, minore, pe jumătate adormite, fie într-un misticism ce bate în toate culorile : de la catolicismul observat cu strictețe pînă la cultul zeiței Isis.

În Salonul de toamnă, decadentismul este reprezentat numai de Odilon Redon. Restul în acest gen nici nu merită măcar a fi menționat...*

Eu aș mai putea să enumăr aici o întreagă serie de decadenți pe care-i consider foarte mari artiști, dar cele spuse sînt de ajuns. Redon, în orice caz, nu face parte dintre ei : el este lipsit de conținut ; în spatele născocirilor zămislite în delirul său, nu există profunzime, nu se ascunde nimic. Avem de-a face cu un fel de causerie capricioasă și strălucitoare cu care vă

---

* Urmează referiri la artiști cu totul minori, pe care am considerat potrivit să le eliminăm (nota ed. rom.)

Scanned with OKEN Scanner

amuză un alienat ce întrunește laolaltă o întunecată sminteală halucinatorie cu dorința isterică de a „frapa".

Dar, desigur, Redon este în general un pesimist apropiat, probabil, în ceea ce privește concepția despre lume, de Baudelaire.

Tot pesimist și poate întrucîtva baudelairian este și Lautrec. Tablourile sale sînt și ele flori ale răului. El își caută subiectele de inspirație în pleava societății. Are același fel de a fi idealist ca și Baudelaire, zugrăvind murdăria din realitate. El vă chinuie cu imaginile monstruoase ale celei mai extreme înjosiri omenești, spre a provoca, pe această cale, odată cu repulsia, și mila și protestul.

Lautrec este pictorul prostituatei. A studiat-o ani de zile în ambianța ei intimă, la toate bazarele unde se vinde trupul femeiesc — de la prosperul „Moulin Rouge" pînă la sordidul „Moulin de la Galette".

Poate fi oare decădere mai mare decît prostituția ? Nu. Cînd prostituata s-a resemnat în mod stupid cu rolul ei de vită care este cumpărată spre a i se batjocori toată ființa cu un cinism crud și murdar — aceasta este treapta cea mai de jos a îndobitocirii omului. Cînd în prostituată se păstrează vie măcar și o scînteie din demnitatea feminină, omenească — aceasta este culmea suferinței omenești.

Voi povesti subiectul măcar al unui tablou de Lautrec. Iată, de pildă, două prostituate corpolente, tipice, dintre acelea ce pot fi întîlnite cîteva pe fiecare bulevard parizian, cu ochi stupizi, indiferenți, în rochii sărăcăcios-cinice, ducînd de braț o prietenă. Aceasta este beată. Ea poartă o rochie cu un decolteu indecent, care-i lasă despuiat nefericitul ei corp, pieptănătura îi este zbîrlită, fața sulemenită, dar slabă și uzată.

Dar, dumnezeule, ce expresie pe acest chip ! Ea privește provocator cu o îndrăzneală și cu un cinism disprețuitor ; l-ar scuipa în față pe

cel care ar compătimi-o : este gata să-i adreseze „porcării nostime“ oricărui „monsieur“ ; dar această hotărîre neînfrînată nu poate să-i șteargă de pe față urmele rușinii profunde și usturătoare ce o consumă, umbra suferinței care a parcurs deja toate treptele disperării. S-ar putea ca ea să fi văzut astăzi pe cineva „de son pays“, sau să fi primit vestea despre moartea mamei sale, a surorii mai mici, măritate, sau pur și simplu să i se fi arătat în vis tatăl săpînd în grădina de zarzavat. Este vădit însă că tot dorul ei s-a dezlănțuit nu de mult într-o acută criză, că a plîns la început ca un copil, apoi în hohotele dezolante și sfîșietoare ale unei dureri deznădăjduite... Și iată au venit două prietene durdulii, calme. Ele au apărut pentru a o lua la balul obișnuit : „Ce te tăvălești aici ? de ce ai urlat ? te-a lovit cineva sau ți-au furat pălăria cea nouă ?“ și ea se rușinează acum să mărturisească pricina lacrimilor. Prea ar fi caraghios și ridicol : ea cea umilită, scuipată și mînjită de sute de bărbați-vită dedați desfrîului, ea care nu mai are nimic din ce ar fi de vînzare și pentru care nu există nimic prea umilitor, ea își plînge... cinstea ! Pentru a nu pune capac propriei rușini prin rîsul prietenelor, se ridică și spune : „Prostii !... e cazul să tragem un chef zdravăn“. Și a băut, a băut... Ea a băut tot și iată că cele două prietene grase, amețite, o conduc sughițînd la o nouă vînzare.

Alături de prostituate, Lautrec îl zugrăvește și pe consumatorul acesteia. Aici realismul său este uimitor. El nu este deloc caricaturist, dar o imagine a bărbatului mai jignitoare, mai grea, dată conștient ca o palmă, nu se poate concepe. E aici indiferență, e o stupiditate opacă, sînt trăsături monstruoase care trădează un suflet animalic ! Și, cu toate astea, adevărul nu este altul : așa se prezintă majoritatea „publicului celui mai onorabil“ care își vînează pe înserate marfa vie.

Așa cum am spus, judecînd după starea lor de spirit pesimistă, Redon și Lautrec pot fi

Scanned with OKEN Scanner

comparați cu Carrière. Pe Renoir îl apropie de Puvis optimismul său. Dar optimismul lui Renoir este fără îndoială mai simplu decît cel al lui Puvis. Puvis înalță ceea ce este frumos în om pe tronul naturii ; purificîndu-l de toată zgura, el se îndreaptă către imperiul visului, către împărăția viitorului, spre a găsi acolo frumusețea desăvîrșită. Renoir n-are nevoie de așa ceva. În el sălășluiește un fel de nesfîrșită tinerețe întruchipată. Lui îi place soarele care poate transforma totul în aur și inima lui de artist este ea însăși un astfel de soare. Nu are ochi pentru ceea ce este trist și diform. El vede florile, razele soarelui, copiii, femeile încîntătoare și toate acestea se joacă, bucurîndu-se pur și simplu de viață și de aer. Trebuie să-ți închipui un aer cald, aromat, mîngîietor, străbătut tot de razele vibrant-tandre ale soarelui de vară ; trebuie să simți ce bine este să înfloreşti în acest aer, să te scalzi în el, în văzduhul mîngîietor, învăluitor, cu aromă de zăpadă, sub generosul cer albastru, pe care zburdă nori albi ; trebuie să devii pentru o clipă adoratorul soarelui, adoratorul procesului vegetal al vieții pentru a putea să prețuiești toată forța poetică a lui Renoir.

Da, aceasta este poezia vieții vegetale. Te-au obosit oare necazurile și ticăloșiile „existenței practice“ ? ți-e sufletul greu ? — scutură din cap și fă o bună baie de soare. Ici straturi întregi de flori îți trimit o mireasmă aromată, dincolo grația copilărească îți dăruie inconștient darul neprețuit al prospețimii înduioșătoare, mică oază a veacului de aur ; iată că vine o femeie frumușică, o frumușică femeie renoiresc ă, cu fața proaspătă, cu părul auriu și cu ochii negri, blînzi. Nu-i oare o fericire să umbli în felul lor pe pămînt ? Priviți tablourile lui Renoir și învățați de la acest om simpatic cum să priviți măcar din cînd în cînd la viață sub fericitul său unghi de vedere !

Scanned with OKEN Scanner

Nici nu încape îndoială că starea de spirit a lui Renoir poate foarte ușor să fie folosită pentru pictura în frescă. Pentru a crea fresce încîntătoare, pline de bucuria vieții, măcar că această bucurie, nefiind prea elevată, este totuși foarte pură, trebuie numai să știi, în același timp, să atenuezi policromia pleinairistă, împestrițarea solară a lui Renoir, și să păstrezi aerul lui cald, să păstrezi soarele stăpînitor, pentru că fără razele soarelui nu există Renoir. [. . .] * [4]

„Pravda" (revistă lunară de artă), februarie, 1905

---

* Urmează referiri la artiști minori, la care am considerat potrivit să renunțăm (nota ed. rom.)

Scanned with OKEN Scanner

POEME FILOSOFICE ÎN CULORI ŞI ÎN MARMURĂ (SCRISORI DIN ITALIA) [5]

MADONNA ŞI VENERA (Paralelă)

La congresul de la Paris al feministelor, una dintre doamne a izbucnit cu următoarea frază : „Mama ! Mama ! — ni se vorbeşte şi ni se pune în faţă drept ideal, imaginea rafaelescă a Madonei cu pruncul în braţe. Dar pentru mine nu este cu nimic mai prejos Venus din Milo, deşi ei îi lipseşte nu numai copilul, dar chiar şi mîinile !“

Iată una din obişnuitele opoziţii literare dintre zeiţa iubirii păgîne şi zeiţa dragostei creştine. Şi, în adevăr, ce prăpastie abisală desparte pe diavoliţa cea albă“ [6] — apoteoză a senzualului şi a animalicului, ceea ce o înrudeşte cu un val de voluptate liberă a simţurilor, revărsată pretutindeni în natură — de fecioara pură şi neprihănită, care se fereşte de iubire ca de ceva spurcat !

Dar viaţa constituie o mare unitate şi, peste cele mai adînci abisuri, ea aruncă punţi graţioase şi durabile.

Multă vreme, în calitate de imagine-model a Maicii Domnului, era prezentat tabloul desenat, chipurile, de evanghelistul Luca. Şi judecînd după cópii, în adevăr, această străveche madonă era lipsită de cea mai uşoară umbră de frumuseţe şi de graţie. „Maria gratia plena“ —

Scanned with OKEN Scanner

sună cîntecul bisericesc, dar presupune o grație de un gen cu totul diferit și anume una spirituală.

Mozaicurile artiștilor bizantini din evul mediu timpuriu și cele aparținînd imitatorilor lor italieni, o înfățișează pe Madona ca pe o justificare dogmatică și ca pe o preamărire a „eternului feminin", într-o imagine opusă farmecului propriu adevăratei feminități. Ea este măreață, nimic de zis, dar severă și posomorîtă. Faldurile veșmintelor ei aurite cad greu de pe membrele colțuroase ale imensului ei corp, în timp ce ochii săi mari și impasibili privesc înainte neacordînd nici o atenție pămîntului ce se întinde la picioarele ei.

Cînd la începutul secolului al XIII-lea adieri primăvăratice au trecut pe deasupra Toscanei care abia începea să se trezească din somn, primul pictor căruia i-a tresărit inima a fost înduioșatul Cimabue. El a cutezat. Împărăteasa cerurilor, neomenească în liniștea ei mistică, s-a înviorat o leacă, s-a încălzit, a început să miște, o rază de lumină, ce-i drept, palidă, i-a licărit în privire și o umbră de surîs i-a fluturat pe buze.

Cînd privești acum la marea Madonă a lui Cimabue, ea pare atît de țanțoșă și plină de importanță, atît de lividă și uscată, în timp ce florentinii înnebuneau de bucurie, recunoscînd pe cineva drag, demult uitat, în linii ușor animate, văzînd pasul pe care-l face Madonna către pămînt, către bucurie, către desfătare. În dangăt de clopote și strigăt de surle, mulțimea beată de entuziasm își purta Madonna abia trezită din somn și îi trimiteau sărutări întocmai ca prințul din poveste, care răzbește prin mărăcinișuri pînă la frumoasa adormită, trezind-o din somnul milenar al iernii la renașterea primăverii.

Giotto l-a umbrit pe Cimabue, așa cum arată Dante. La el, Madonna s-a pogorît cu totul pe pămînt și a început să umble printre oameni, pe

Scanned with OKEN Scanner

străzi și prin piețe. Dar s-ar putea ca sub această înfățișare să fi fost mai anevoie de ghicit unitatea dintre vechea și noua frumusețe, dintre vechea și noua iubire decît sub trăsăturile abia dezgheţate.

Marele arhitect și pictor al comunei democratice, Giotto, și-a adus aminte că Madonna a fost pentru oameni o biată fată — soție de dulgher, o mică burgheză din Nazaret ; așa a și înfățișat-o, dealtfel, înduioșînd sufletul protestant al lui Ruskin. Această concepție realistă despre Madonă ne îndepărtează și de împărăteasa cerurilor creștine și de Venus-Afrodita, zeița supremă a frumuseții.

Un astfel de realist este considerat și Rafael. Pentru el, ca și pentru Giotto, înfățișarea sfintei familii era doar un pretext pentru a celebra bucuria vieții de familie, mai ales a maternității. Madonna lui Rafael este străină stărilor de spirit pur ascetice. Ea este grațioasă, fermecătoare, — o țărancă idealizată, fiică a luncilor. Această tînără și naivă mamă este cu adevărat culmea purității și neprihănirii, dar este în aceeași vreme, diametral opusă abstractizării splendide a imaginilor înghețate în măreția lor, din epocile ascetice. Această mamă este curată, dar este o mamă pămînteană și puritatea ei este pămîntească. Pe de altă parte, împodobită cu întreaga putere de seducție a tinerei feminități, ea este diametral opusă Venerei, cu trăsătura ei inalienabilă — mireasma ameţitoare a senzualității. Dar așa cum Giotto, paralel cu primele sale încercări geniale de a reda imaginea artistică senină a fericirii micburgheze, în cadrul închis al familiei, a creat un poem al „nebuniei sublime“ — (cum se exprimă Ruskin), în lucrarea „Viața Sfîntului Francisc din Assisi“, tot așa și Rafael, în *Schimbarea la față* și mai ales în *Madonna Sixtină*, s-a ridicat pînă la înălțimile simbolului, lăsînd mult în urmă realismul gingaș ce-i era propriu.

Scanned with OKEN Scanner

În *Madonna Sixtină* avem continuarea și dezvoltarea consecventă a principiului descoperit de semi-medievalul Cimabue. Vedem aici întreaga măreție imperială cu care se străduiau să o înconjoare pe Madonna mozaiciștii și, totodată, acea plenitudine a frumuseții vii, a feminității fastuoase, radioase, primul surîs care a răzbătut sfios în operele părintelui noii picturi.

Și dacă am recunoscut în prima madonă, care i-a bucurat atît pe florentini, un prim pas către apropierea celor două zeificări ale feminității — Madonna și Venera, apoi trebuie să recunoaștem ca pe un pas și mai însemnat în aceeași direcție, marea operă a lui Rafael.

Cum ? *Madonna Sixtină*, recunoscută de atîta lume drept cea mai desăvîrșită întruchipare a idealului creștin, poate fi considerată, indiferent sub ce aspect ar fi privită, ca apropiată de idealul opus nestăvilitei senzualități antice ?

Dar oare Venera antică este numai simbolul senzualității ? Oare senzualității îi înalță imnuri severul Lucrețiu, cînd o preamărește pe mama zeilor și a oamenilor, pe fermecătoarea zeiță a armoniei, a ordinii, a frumuseții, a luminii și bucuriei risipite pretutindeni în natură ?

Platon ne învață că sînt două Venere : una este degenerarea imaginii primordiale, imense, cosmice, într-un chip pur omenesc, într-o heteră cerească, într-o mică zeiță frivolă și strengară, de un rafinat desfrîu. Dar asta este, nu-i așa, mitologie tîrzie, sînt construcții bizare, create de către fantezia poeților mai recenți, care și-au luat pentru pavilioanele lor ușuratice, concepute după gustul individualismului petrecăreț, mărețele stane de marmură albă din construcțiile ciclopice ale străvechei înțelepciuni populare, din poezia maselor creatoare pe jumătate inconștiente însă puternice. Dar marile minți și inimi au presimțit-o și au văzut-o pe adevărata Afrodita, cea cu picioarele de argint

Scanned with OKEN Scanner

plutind pe spuma mării de azur, cu capul acoperit de un păr bogat și cîrlionțat, atingînd cerul unde stelele-i slujesc drept coroană, încinsă cu întreaga forță de procreare, învești mîntată în strălucirea de curcubeu a tuturor culorilor din natură și dăruindu-i lumii pe primul ei născut, fiul ei și al părintelui tuturor celor cîte există, pe Eros — Amorul !

În această concepție cele două zeițe se aseamănă.

Căci *Madonna Sixtina* nu este numai minunată și sublimă, ci mai este și într-atît de mîhnită încît durerea se poate contopi cu măreția ei indiscutabilă și cu desăvîrșita ei frumusețe ! Se împacă însă, oare, cît de cît, această notă de tristețe cu imaginea Afroditei ? Afrodita — *mater dolorosa ?* Asta pare un paradox. Și totuși unele asemănări există. Afrodita a fost o mamă tandră : fiul ei a fost Eneas, eroul în armură de aur. Homer povestește cu multă eleganță cum zeița și-a salvat grijulie fiul de furia lui Diomed. Întregul episod are la Homer un caracter mai degrabă glumeț decît înduioșător sau tragic. Dar marele poem numai în cazuri rare nu se bazează pe legende mai vechi și mai profund populare.

Mama, tradiționala zeiță a mării, naște un fiu în armură de aur — soarele. Lui i se prezic mari fapte de eroism și o moarte prematură. Zeița-mamă se străduiește să abată primejdia ce-i amenință fiul ; cu toate acestea, îndeplinindu-se predestinarea, fiul moare. Mama îndurerată îl jelește, dar așteaptă învierea lui radioasă. Acesta este mitul, destul de răspîndit, despre minunatul sîn al mării care naște veșnic astrul ce mereu moare și din nou învie ză. Mitul acesta stă și la baza legendei despre Tetis și despre fiul ei sortit unei scurte vieți — ilustrul Ahiles. El este ușor schimbat, disimulat sub forma tragediei despre Isis, Osiris și Horus. În altă variantă însă, tot el slujește ca bază pentru misteria eleusină despre Demeter și

Scanned with OKEN Scanner

Kore. Isis, Tetis, Demeter sînt adevărate *matres dolorosae* ale Antichității.

Dar este sfîntă nu numai durerea maternă pentru fiu, ci sfinte sînt și lacrimile vărsate asupra iubirii moarte. Soarele este marea imagine-matrice a morții tragice. Acesta moare ca tînărul și minunatul Attis, orientalul Balder, și-l jelește marea sa iubită, Ișstar — zeița patimii atotmistuitoare, neîndoielnica soră orientală a Afroditei. Scăldată în lacrimi, ea își urmează, în împărăția subpămînteană a întunericului, iubitul mistuit de dragostea ei neostoită. Cu prețul unor înfricoșătoare jertfe și suferințe, ea îl răscumpără, el renaște și, triumfător, răsare iar pe bolta cerului.

Tot astfel și Afrodita însăși îl pierde pe tînărul Adonis, zeul înmiresmatei primăveri, ucis de mistrețul arșițelor verii ce sosise, dar el avea să reînvie odată cu primăvara. Moartea sa era jelită de vaietele isterice ale mulțimii de femei înnebunite care împărtășeau durerea Afroditei. „A murit, a murit !“ se tînguiau corurile, iar fetele, plîngînd amar și zgîriindu-și pînă la sînge sînii, sărutau rănile tînărului zeu mort.

Cînd apoi, după trei zile de doliu, venea ziua luminoasei învieri a lui Adonis, bucuria n-avea margini. Tresălta de bucurie inima Afroditei și o dată cu ea jubilau toate femeile. Această sărbătoare era neobișnuit de răspîndită și ea mai dăinuie sub formă păgînă încă și astăzi în multe părți, ba chiar și la noi, în Rusia, unde Adonis poartă numele de Kostroma, Kostrubonka etc.

Vinerea din „săptămîna patimilor“, la Neapole, este interzis să mergi în trăsură pe străzile principale și aproape întreaga populație îndeplinește ritualul „umblării“ — *strustio*. În timpul acesta se intră în toate bisericile ; în fiecare stă întins cîte un minunat și tînăr Cristos mort, pe jumătate gol, asupra căruia se apleacă jelind o frumoasă femeie. Napolitancele sărută

Scanned with OKEN Scanner

cu evlavie rănile celui ucis și multe plîng. Eu însumi am văzut cum o fată de vreo paisprezece ani și-a lipit fierbinte buzele de gura lui întredeschisă.

La Vomero, unde locuiesc, în duminica paștelui are loc un ritual cu totul original. În timpul nopții duc dintr-o biserică în alta statuia lui Cristos. Dimineața, Madonna nu-l mai găsește pe fiul ei și, însoțită de Ioan și de Magdalena, merge să-l caute. Ea este învești mîntată cu un acoperămînt greu de culoare neagră, e însoțită de un lung cortegiu de credincioși, iar muzica execută un sfîșietor marș funebru. Ioan și Magdalena se despart, merg pe străduțe lăturalnice și se întorc triști : Cristos nu-i. Dar iată că ei intră și în biserica unde se află el. Precedîndu-i, ei se îndreaptă voioși către Madonna ca s-o anunțe de venirea fiului. Se întîlnesc. Madonna aruncă mantia neagră și rămîne într-un veșmînt strălucitor din aur și argint de sub largile falduri ale căruia își ia zborul în libertate, către soare, un stol de porumbei albi.

Oare toate acestea nu sînt rămășițe ale unor procesiuni asemănătoare cu cele eleusine ? Oare aici străvechii zei și cei noi nu-și întind unii altora mîinile ?

Și Madonna și Venera, luate ca simbol, sînt reflectarea eternului feminin. Dar în el sînt două stihii : pe deoparte frumusețea și dragostea, frumusețea ce se înrudește cu armonia naturii și dragostea, la fel de sfîntă pentru mamă, soră și soție ; iar pe de altă parte — suferința, durerea nedespărțită de dragoste, pentru că dragostea este extinderea și adîncirea sensibilității, iar lumea este plină de nenorociri. Dezmierdarea maternă și lacrimile materne ; femeia care, grație frumuseții ei, ar trebui să fie obiectul rugilor și pe care o găsim într-o grea umilință ; dragostea puțin durabilă pe care o curmă în chip neînduplecat moartea nechemată. Iată motivele marii tragedii a femeii în arta trecutului.

Scanned with OKEN Scanner

În arta religioasă, omul a preamărit și a topit în imense imagini cosmice durerea și bucuriile traiului său. Aceste imagini, schimbîndu-se și cunoscînd multe variații, dăinuie și vor dăinui încă.

„Kievskaia misl" 1909 Nr. 107

PRIMITIVI ȘI DECADENȚI

Arta umană a început firește cu creații grosolane care nu conțin nici o valoare estetică. Înșiși artiștii sau, mai exact, meseriașii făuritori ai primelor soulpturi sau ai primelor experiențe picturale, nu urmăresc, în marea lor majoritate, țeluri estetice și nu cunosc, în procesul creației, desfătarea estetică. Scopul primelor sculpturi a fost pur religios, scopul primilor pictori a fost pesemne, de ordin pur istoric și narativ. Doar arta ornamentală, decorativă, satisface necesitățile abia trezite ale gustului, și genurile conducătoare mai tîrziu, adică sculptura și pictura, au importanță pur artistică numai în legătură cu împodobirea corpului, a uneltelor de uz casnic, a armelor și a locuinței.

Dar între epoca primitivă a primilor pași nesiguri ai omului pe tărîmul creației artistice și epoca plină de strălucire a artei clasice — epocă, sau mai bine-zis epoci, în care omenirea s-a înălțat pe orbitoare culmi ale frumuseții desăvîrșite — așadar într-un anumit moment al acestui îndelung urcuș, moment ce desparte polii opuși ai dezvoltării, există totdeauna o perioadă de timp foarte interesantă cînd arta își trăiește adolescența ei palpitantă, primăvara proaspătă plină de o grație indicibilă, fermecătoare și de acele imperfecțiuni încîntătoare care, pentru gustul format, sînt mai presus decît cel mai impecabil clasicism. Artiștilor din aceste epoci li se atribuie cele mai adesea numele de „primitivi".

Scanned with OKEN Scanner

Monumente foarte interesante de artă primitivă, conținînd toate trăsăturile menționate, ne-au lăsat sculptorii greci din așa-zisa epocă arhaică, în special din secolele VII și VI î.e.n., și pictorii prerafaeliți, mai ales trecentiștii, adică artiștii secolului al XIV-lea și urmașii lor imediați.

Frumusețea rafinată a artei primitivilor nu este nici pe departe înțeleasă de oricine și în orice epocă. Vom da exemple curioase în această privință.

Stendhal, autorul unor minunate cărți despre artă, estet și artist de prima mînă, care a simțit mai acut decît oricare altul toate profunzimile Renașterii tîrzii, adică ale secolului al XVI-lea, nu avea absolut nici o înțelegere pentru arta trecentiștilor. Dacă el îl respectă pe Giotto, apoi o face numai pentru omul care a făcut extraordinar de mult pentru scoaterea artei din stadiul prunciei. Dar Stendhal ar fi fost, desigur, cuprins de o imensă uimire, ba chiar ar fi putut crede că vor să-și bată joc de el, dacă ar fi auzit reflecțiile despre Giotto, care sînt, acum, după Ruskin, îndeobște acceptate. Lui nici prin cap nu i-ar fi trecut că se poate delecta cineva cu frescele lui Giotto fără a încerca neapărat un sentiment de condescendență față de un asemenea meșter timpuriu. Tendința de a-l situa pe Giotto mai presus de Rafael însuși în privința trăirii sufletești și a maiestuozității decorative i-ar fi apărut lui ca un paradox insolent. El trece disprețuitor pe lîngă marii prerafaeliți ai secolului al XV-lea, nici nu-i bagă în seamă pe Ghirlandaio și pe Botticelli, apoi începe să-și exprime un entuziasm, absolut de neînțeles pentru noi, în fața unei opere atît de grațioase, dar deznădăjduitor de seacă și de decadentă din punct de vedere decorativ, cum este pictura murală din loggiile de la Vatican aparținînd penelului lui Rafael.

Pe vremea lui Briullov, în cercurile artiștilor și ale majorității esteticienilor s-a mers atît

Scanned with OKEN Scanner

de departe încît pînă şi clasicii, ba chiar şi Rafael însuşi erau consideraţi doar ca nişte simple trepte spre artiştii secolului al XVII-lea, un Guido Reni, un Dolci fiind de-a dreptul veneraţi. Nu fără a încerca o emoţie ciudată, am citit în însemnările de tinereţe ale lui Şevcenko fraze exaltate, lipsite cu totul de măsură, la adresa „divinului" Domenichino.

Este curios raţionamentul lui Taine : el îl consideră drept cel mai mare artist al Renaşterii pe Caravaggio ! Or astăzi, în ochii noştri, Guido Reni reprezintă o frumuseţe rece şi uscată, Domenichino este un barochist conştiincios dar întru totul exagerat, iar Caravaggio un pseudorealist plin de vigoare, dar, în majoritatea cazurilor, grosolan şi respingător. În felul acesta se poate spune şi despre tablouri : „Habent sua fata !"

Ploconirea în faţa primitivilor a început şi s-a extins concomitent cu primele forme ale modernismului decadent. Decadentismul şi moda primitivilor s-au împletit aproape indisolubil şi, deseori, protestul împotriva tuturor absurdităţilor modernismului bolnăvicios s-a transformat în protest împotriva neaşteptatei apoteoze a lui Botticelli, împotriva venerării lui Fra Beato Angelico, lui Gentile, lui Giotto, precum şi a sculpturilor arhaice din Grecia. Drept pildă avem dialogul cu Botticelli în faţa compoziţiei *Judecăţii din urmă* din Capela Sixtină, în „Roma" lui Zola.

Ar fi totuşi extrem de imprudent ca în aprecierea estetică si cultural-istorică ce se face să fie amestecaţi prerafaeliţii autentici cu prerafaeliţii englezi din secolul al XVI-lea, sculptura arhaică din epoca anterioară lui Pericle cu arhaizanţii timpurilor noastre, sau simbolismul mitologic şi creştin al epocilor de naştere şi de Renaştere timpurie a artelor cu simbolismul maladiv şi ceţos al pseudosimboliştilor decadenţei, atît de gălăgios celebraţi nu demult.

Cu toate acestea, în aprecierea artei primitive, cei mai buni esteticieni ai prerafaelitismu-

Scanned with OKEN Scanner

lui și ai modernismului în artă au avut, în felul lor, dreptate și analiza făcută de ei a fost destul de subtilă.

Prin ce ne fascinează pe noi primitivii ? Cauzele acelei acțiuni inexplicabile pe care ei o provoacă asupra spiritului evoluat din punct de vedere estetic sînt de două feluri: unele fără îndoială reale, altele iluzorii.

Cauzele reale sînt următoarele : primitivii au în ochii noștri o imensă valoare cultural-istorică întrucît reprezintă primul surîs al geniului uman. Dincolo de masivitatea pietrei încă nesupuse, dincolo de desenul stîngaci și de culorile naive, aici răzbat deja destul de limpede simțirea și cugetarea. Acestea sînt, într-un fel, monumente ale primelor izbînzi pe care le-a obținut spiritul asupra materiei brute. Dacă omul evoluat pe plan cultural privește nu fără tandrețe la topoarele de piatră și la sulele de os ale strămoșilor îndepărtați, apoi cu cît mai multă valoare trebuie să aibă în ochii lui prima operă de artă autentică ? Pentru că unealta este, cum știm, rod al necesității și abia opera de artă este fructul libertății, iar noi numim adevărată artă manifestarea celei mai înalte libertăți : geniul. Și astfel arta primitivă este rezultatul primului triumf al geniului uman.

A doua cauză absolut reală a înaltei noastre prețuiri este profunda, divina seriozitate a maestrului, care-i imprimă o emoționantă pecete operei înseși. Primitivii încă nu s-au desprins de vremea cînd arta era strîns legată de cult, prin cele mai intime și mai mari idei și sentimente ale omului. Pe de altă parte, meșteșugul în artă, tehnica artistică, sînt încă un lucru așa de anevoios încît artistului nu-i rămîne timp nici să glumească, nici să dichisească, iar bufoneria și scliviseala sînt cele mai dezastruoase epidemii care fac ravagii printre artiștii contemporani.

În sfîrșit, acele concepții mitice și religioase, acel conținut profund, deși depășit acum, pe

Scanned with OKEN Scanner

care artistul primitiv îl turna în opera sa cu o credință deplină și cu o mare seriozitate nu pot fi niciodată îngropate și inutile pentru omul evoluat din punct de vedere cultural. Să ne amintim că cel care a exprimat poetic sentimentele și ideile ce umpleau sufletele sculptorilor arhaici a fost Eschil, iar în ceea ce-i privește pe primitivii italieni, același rol l-a jucat Dante.

La aceasta se adaugă și cauzele iluzorii, un fel de autoînșelare involuntară și, dacă vreți, inevitabilă. Vom da un exemplu :

Müntz, renumitul autor al monumentalei „Istorii a artei din epoca Renașterii", emite o asemenea judecată despre unul dintre cei mai seducători primitivi,. Gentile da Fabriano (n. 1370) : „Gentile a fost un spiritualist plin de respect față de tradiția religioasă, un poet dotat mai mult cu imaginație și sensibilitate decît cu spirit critic. Fără a renunța la descoperirile tehnice din vremea sa, el acordă, totuși, precădere ideii în raport cu forma. Exprimarea sentimentului este mai importantă pentru el decît asemănarea fizică, frumusețea este mai importantă decît precizia desenului, iar corpul este, pentru el, ca și pentru Angelico, Gozzoli și Lippi, doar învelișul de lut ce ascunde ochiului fluturele celest și care nu merită o atenție deosebită. Dimpotrivă, afecțiunea, extazul, dragostea, legate de sursa directă a creștinismului, trebuiau să devină idealul noii arte".

Laudedeo Testi, istoric mai rece, fără a nega deloc farmecul lui Gentile, face următoarea remarcă, privitor la aprecierea de mai sus a lui Müntz : „credem că la Gentile corpurile sînt așa cum le-a descris Müntz nu datorită cauzelor invocate de acest istoric ci pentru că Gentile nu știa să le facă mai bine. La Gentile mai dăinuie încă multe imperfecțiuni arhaice, sprîncene subțiri ce se ridică asemenea unor arcuri perfecte, ochi migdaliformi întredeschiși, cu albul foarte luminos, urechi prost desenate, capete cam grele".

Fîntînaru H. Heculai

În adevăr, la toţi primitivii există, în general, numeroase neajunsuri ce decurg pur şi simplu din neştiinţă. Dar, cum este cunoscut, baza delectării estetice, ca dealtfel, a celei mai mari părţi din percepţiile noastre în general, o constituie simpatia activă. Asta înseamnă că noi turnăm în mod activ propriile noastre sentimente în forma percepută. Ceea ce ne dă posibilitatea să simţim tristeţea şi bucuria prietenului nostru privindu-i faţa. Cît este de mare forţa acestei simpatii active se poate deduce din expresiile : stînci înfricoşătoare, chiparoşi gînditori, vale surîzătoare ş.a.

Dacă vă veţi apropia cu simpatie de opera de artă, veţi încerca să umpleţi cu conţinut sufletesc orice formă. Neajunsul tehnic se preface atunci într-o enigmă psihologică care îşi află soluţia în funcţie de propria-vă bogăţie spirituală şi în sensul construcţiei voastre sufleteşti.

Bineînţeles, acolo unde în operă nu există nici o trăire şi nu se remarcă efortul de a se exprima ceva greu de exprimat, simpatia voastră activă e puţin probabil să-şi înceapă jocul creator ; dar statuile şi tablourile primitive conţin multe trăiri şi vădesc foarte multe eforturi de a îmbrăţişa necuprinsul. Iată de ce înseşi neajunsurile acestor artişti sînt luate drept virtuţi, ba mai mult, se prefac în virtuţi şi se transpun pe pînzele actualilor artişti, înarmaţi admirabil din punct de vedere tehnic.

Să luăm un exemplu. Sculptorii arhaici nu erau în stare să confere expresie feţelor şi ei înlocuiau toate expresiile cu o mască surîzătoare absolut uniformă, „zîmbetul egin“, acest ciudat surîs al buzelor în timp ce ochii erau plasaţi la mare distanţă unul de altul, într-un aer de seriozitate, detaşîndu-se deosebit de clar pe chipurile luptătorilor, învingători, răniţi şi muribunzi, păstraţi la Munchen, dar etalaţi cîndva pe frontonul templului din Egina.

Încercînd să conferiţi conţinutul psihic corespunzător acestui zîmbet, veţi obţine impresia

Scanned with OKEN Scanner

unui fel de vis semitreaz ce învăluie personajele, un fel de îndepărtare bizară a sufletului lor de ceea ce face corpul. Se pare că un gînd inert și încîntător sălășluiește în aceste figuri făcînd indiferente pentru ele și izbînda, și rănile, și moartea. Și vă veți aminti vechile mituri filozofice despre sufletul închis în timp ca într-o temniță, străbătînd într-un fel sau altul drumul său pămîntesc și fiind ocupat în permanență cu amintiri radioase despre abisurile veșniciei.

Firește că sculptorii neomistici din secolul al XIX-lea au început să reproducă cu însuflețire acest neajuns tehnic văzînd în el revelația unei mari taine. Pînă și unele drame ale lui Schnitzler și Maeterlinck sînt saturate de aceeași trăire a ambiguității existenței.

Alt exemplu. Artiștii de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea nu știau să confere tablourilor proprii un conținut dramatic și unitatea indispensabilă. În grupul principal al compoziției, gesturile (personajelor) vădesc încă, uneori destul de clar, esența dramei redate, dar personajele din preajmă uimesc prin indiferență, stînd de-a dreptul fără gînduri, aproape ca niște copaci și nimic mai mult. Dar iată că începe să acționeze simpatia noastră activă și atunci această indiferență de neclintit începe să ni se pară rezultatul unei introvertiri extreme, semn al nu știu cărui fatalism triumfător ; ni se pare că aceste personaje formează, în felul lor, un cor tragic care însoțește muzical drama cu un fel de cîntec tăcut despre implacabilitatea destinului.

Și iată-i pe noii prerafaeliți — Rossetti, Burne-Jones, Brown, Millais — cum reproduc stăruitor aceeași indiferență și aceeași izolare a personajelor unul de altul.

Făcînd bilanțul esenței interioare a primitivismului, atît în trăsăturile sale reale cît și în cele iluzorii, putem spune că la primitivi spiritul este mai puternic decît trupul, conținutul

Scanned with OKEN Scanner

este mai larg decît forma, trăirea mai presus decît coloritul, ideea mai presus decît desenul, sensul general mai presus de gruparea personajelor.

Prin clasicism se înţelege de obicei echilibrul deplin dintre conţinut şi formă, în timp ce prin romantism se înţelege predominarea conţinutului asupra formei. În felul acesta, arta primitivă este, din punct de vedere al formei, o artă romantică.

Moderniştii-mistici care reprezintă un produs al dezamăgirii profunde a burgheziei în ceea ce priveşte misiunea ei socială, s-au străduit să sublinieze aversiunea lor faţă de lumea reală, faţă de pămînt. Bunicii au respins cu dispreţ ceţurile vechii credinţe, în timp ce nepoţii s-au şi speriat de realitatea vie, şi-au pierdut orice încredere în clasa lor, nu mai cred deja în viitor care li se pare fie plictisitor, fie ameninţător, şi caută, de aceea, din nou, consolarea visului mistic. Şi întrucît în zona artei religioase nu poate fi găsit nimic mai rafinat decît sculptura, pictura şi poezia primitivilor, în măsura în care predominarea spiritualului asupra carnalului, subliniată şi de incompatibilitatea tehnicii înapoiate cu profunzimea sentimentelor, pare aici deosebit de tainică, nu este deloc de mirare că artiştii neomistici au căzut totdeauna într-o imitare destul de servilă a primitivilor.

Spiritele dispuse la concesii, însetate de dulci iluzii, şi-au găsit arta care le convine în Fra Beato, Gentile ş.a. Acei decadenţi care s-au dăruit cu entuziasm chinurilor galeşe ale dezacordului sufletesc dintre setea de credinţă şi îndoiala rece şi-au făcut idol din Sandro Botticelli.

Cei care erau, poate, cei mai profunzi, căutînd în toate miturile şi dogmele scîntei ale lumii transcendentale, apropiate de tragic, s-au oprit cu entuziasm asupra artei din vremea lui Eschil.

Scanned with OKEN Scanner

Dar dacă privim mai de aproape diferența existentă între romantismul primitivilor și romantismul decadenților contemporani, vedem imediat că la primii există cu adevărat un profund și, judecat cu ochii lor, un consistent conținut. Iar din punct de vedere tehnic, ei s-au străduit din răsputeri să găsească pentru acest conținut o formă care să-l redea integral, așa încît neajunsurile tehnice ale operelor lor sînt în esență adevărate monumente ale luptei dintre spiritul organizator și materie. Dimpotrivă, la neomistici, conținutul este extrem de sărac și, după propria lor părere, șubred, iar imperfecțiunile tehnice reprezintă un truc ieftin, un fals ce are drept scop să creeze iluzia romantismului, adică a preeminenței spiritului în raport cu carnalul și a preeminenței conținutului în raport cu forma, în timp ce conținutul este în fond total absent.

În felul acesta, esteticianul ascensiunii și esteticianul decăderii se pot întîlni în aprecierea pozitivă a primitivilor, dar primul nu îndeamnă niciodată la imitarea acestora și vede în ei o pagină interesantă, mișcătoare și fericită din istoria evoluției omului ale cărui țeluri trebuie să fie în fiecare epocă a dezvoltării mai înalte și mai vaste decît nivelul forțelor sale. Cel de al doilea se străduiește să sublinieze anume conținutul mistic din arta primitivilor, făcînd efortul de a împrumuta de la aceștia forța credinței în supranatural, care-i este în același timp și indispensabilă și inaccesibilă; adesea, în loc să îndemne înainte, el sfîrșește vărsînd deznădăjduit lacrimi după piscurile estetice și religioase pierdute pentru totdeauna.

Este instructiv să clarificăm pe baza unei serii de exemple această adîncă deosebire în aprecierea pozitivă pe care o dau poemelor filozofice în marmură și culori ale primitivilor esteticienii progresului și esteticienii regresului.

„*Kievskaia misl*", 1909, Nr. 211

Scanned with OKEN Scanner

PRIN EXPOZIȚII
(SCRISOARE DIN PARIS)

Lunile de primăvară aduc, la Paris, o covîrșitoare cantitate de impresii pentru cei care urmăresc evoluția sau, în general, manifestările din viața artelor plastice. Dintre cele trei mari Saloane în care se expun mii de tablouri și de statui, două s-au și deschis. Pe deasupra am avut trei Saloane de artă decorativă apoi un șir de expoziții individuale ale unor maeștri mai mari sau mai mici. Printre aceste mici expoziții, primul loc trebuie acordat expoziției de tablouri profund instructive a bătrînului Renoir.

Țin minte acea impresie luminoasă și îmbucurătoare pe care a produs-o asupra mea expoziția retrospectivă a creațiilor sale cu zece ani în urmă, la primul Salon de toamnă. De atunci s-au schimbat multe. Renoir este acum un bătrîn bolnav cu mîinile pe jumătate paralizate, pînzele foarte atrăgătoare pe care el le-a creat totuși în anii de boală nu pot schimba substanțial fizionomia pe care el și-a compus-o în cei treizeci de ani anteriori. Căci Renoir și-a compus cu adevărat o fizionomie veșnică.

S-ar putea să exagereze cei care, asemenea lui Ardengo Soffici [7], îl proclamă pe Renoir cel mai mare artist de la sfîrșitul secolului trecut și de la începutul veacului nostru, rezervînd locurile secunde unor maeștri cum sînt Carrière

Scanned with OKEN Scanner

și Chavannes, dar nu există nici o îndoială că Renoir este unul dintre cei mai originali și mai mari pictori din vremea noastră.

La exprimarea deplină a personalității sale, el a ajuns în mod treptat. Și noua expoziție organizată de Bernheim tocmai prin aceea și este interesantă, că, dînd cîte un tablou caracteristic pentru fiecare an din cariera semicentenară a artistului, ne îngăduie cu destulă claritate să-i urmărim evoluția.

Prima pînză înfățișînd femei nude poartă amprentele imitării, din simpatie, a lui Courbet. Același atelier, dar compoziția pare a fi întîmplătoare ; același aspect greoi al formelor, același triumf al cărnii pline de sănătate, același neinteresant colorit brun.

Pînza următoare — tot femei goale — este într-un contrast izbitor cu prima. Sosul întunecos a fost eliminat și culorile sînt nu numai luminoase, dar și fluide, albicioase, iar trupurile par fără sînge, relieful a dispărut și se vădește o mai mare preocupare pentru decorativ în plasarea petelor de culoare pe suprafață. Ce s-a întîmplat ? — Renoir a făcut cunoștință cu Edouard Manet. Nu se poate spune că el a avut de cîștigat imediat din aceasta, dar eliberarea de convenționalismul academist, spiritul răzvrătit de căutător, propriu lui Manet și adepților săi, l-au împins pe Renoir pe treapta următoare, mai înaltă și mai personală.

Nimeni n-a avut față de așa-zisul plein air, adică față de necesitatea de a picta subiecte în afara atelierului, nemijlocit sub razele dezmierdătoare ale soarelui, atitudinea pe care a avut-o Renoir. Soarele, văzduhul, umbrele fremătătoare ale frunzișului, vaporii ușori — toate acestea au trezit în sufletul său nu curiozitatea tehnicianului și contemplatorului, ca la mulți dintre cei de-o seamă cu el, ci bucuria nemărginită, pe jumătate beată, instinctiv-animalică și totodată rafinată ; bucuria în fața aerului și a luminii reprezintă primul element în sufletul

Scanned with OKEN Scanner

poetic al lui Renoir. Acea sinteză uluitoare pe care a obținut-o în sensul îmbinării celei mai pure picturi cu conținutul poetic a putut fi realizată de el numai ca rezultat al acestei principale trăiri a sufletului său cuprins de o bucurie copilărește-candidă față de aer și de lumină și de o dragoste entuziastă pentru oameni întrucît ei se scaldă, se răsfață, se topesc în acest aer și în această lumină.

Alegînd, la început, subiectele, în primul rînd spre a proslăvi plein air-ul, Renoir s-a oprit asupra copiilor și femeilor ca asupra unor obiecte ce se pretau cel mai bine la crearea simfoniei închinate dragostei de viață. Pe copii Renoir îi ia așa cum sînt. Sufletul său de copil îi permite să fie un admirabil portretist al micilor sălbăticiuni umane. Dar în sălbăticiuni umane le transformă el și pe femei. Tipul psihologic al femeii întruchipate de Renoir este un animal blajin care vrea nebunește să trăiască fericit, să respire, să zburde, să se încălzească la soare. Pesemne acea tandrețe fără margini cu care a pictat Renoir asemenea femei și copii s-a reflectat în tușele sale neobișnuit de catifelate : ele sînt așa de delicate, așa de moi, de pufoase, de parcă ar fi țesute literalmente din aceeași atmosferă și din aceeași lumină care le mîngîie. Ochii senini și candizi, obrajii rumeni, sprîncenuțele negre, cîrlionții aurii căzuți pe fruntea cam îngustă, trupurile mlădioase, obișnuite cu goliciunea — iată tipul fizic al femeii văzute de Renoir.

În această a doua perioadă, cu precădere plein air-istă, artistul își concentrează, se vede, cea mai mare atenție asupra mediului și, oricît de dragi i-ar fi ființele zugrăvite de el, pe noi ne atrage mai mult jocul dintre lumina aurie și umbra albastră care, împletindu-se pur și simplu într-un fel de dans cu culoarea obiectelor, țese un foarte seducător poem al tonurilor, o simfonie suavă pentru ochi, al cărei nume este coloritul lui Renoir.

Scanned with OKEN Scanner

Dar în a treia perioadă (socotind că prima a fost aceea a imitării lui Courbet și Manet), Renoir începe să aibă o atitudine mai liberă față de sarcina sa. Căci cum, necum, coloritul său iese așa de seducător și original, dacă se poate spune astfel, în pofida artistului fiindcă, în ceea ce-l privește, el presupune că redă natura în mod obiectiv, că este un realist. Acest lucru îl credeau la început despre sine aproape toți impresioniștii. Acum însă el încetează să se mai preocupe de asemănarea cu realitatea, de surprinderea minunățiilor luminii vii ; pe primul plan se situează femeia ca întruchipare, ca simbol al aceleiași naive bucurii, de a trăi. Ea, frumusețea ei, grația atitudinilor sale, expresia chipului, farmecul părului ei despletit — toate acestea devin centrul de atenție al maestrului. Natura nu mai este decît un cadru, numai un fundal indispensabil, un fel de paradis a cărui rațiune de a fi este bucuria obținută pentru Evele ce-l populează. Din această vreme datează neobișnuit de frumoasa pînză *La scăldat*. Este greu de închipuit o scenă mai plină de grație, de senzualitate și, în același timp, mai pură decît aceasta.

În operele de bătrînețe ale lui Renoir constatăm o continuare a simplificării tehnicii. Aici femeile goale stau culcate, întinse pe iarbă sau pe divan și, pesemne, gustă plăcerea cu întreaga suprafață a pielii. Dar Renoir le redă corpurile parcă prea roz, încît la prima vedere îți dau o senzație neplăcută cu nuanța aceea de carne vie. Dar cu cît priviți mai atent, cu atît se șterge mai repede această impresie de artificial, proprie coloritului în ansamblu, și devin evidente marea măiestrie a desenului și forța dispoziției sufletești plină de voluptate. Într-unele drapaje, Renoir, căruia altădată îi plăcea atît de mult să analizeze cele mai fine nuanțe ale luminii, așază blicurile pe faldurile mătăsurilor și catifelelor cu o îndrăzneală ce amintește de creația bătrînului Tițian.

Scanned with OKEN Scanner

Toate cele trei perioade ale creației de sine stătătoare a lui Renoir au farmecul lor și sînt legate într-un tot unic prin neîntreruptele faze de tranziție. Și toată această imensă horă înalță osanale vieții în ce are ea mai neconvențional, vieții animale și vegetale care au găsit în acest artist pe cel mai sensibil și mai fin poet din vremea noastră.

Dintre alte expoziții personale (printre care au fost multe interesante — de pildă, expoziția tablourilor lui Luce, cea a peisajelor lui Olivier și, într-o măsură mai mică, expoziția pointilistului Cross sau cea a artistului italian Inocenti) nu pot să nu mă opresc asupra expoziției din cîteva zeci de pînze ale meșterului de prim rang (printre artiștii relativ tineri) care este Charles Guérin.

Guérin are oarecum două fețe și numai fixîndu-ne bine atenția asupra procedeelor sale tehnice, ajutați și de faptul că gama lui cromatică de bază are ceva unitar, putem să ne dăm seama că avem în față lucrurile unuia și aceluiași artist.

Primul Guérin este un decorator rafinat care visează la lumea din *ancien régime* („vechiul regim"), la Watteau și Fragonard, dar reproduce înalta distincție a acestora în felul său, adică exact așa încît să iasă în evidență caracterul ei fantastic și fabulos. Acesta este un vis despre eleganța grădinilor aristocratice animate de grupuri de femei distinse și bizare în toalete largi și luxoase, cu surîsuri tandre și triste, în poze alese. Tonul general al acestor panouri amintește de cele mai bune gobelinuri, dar este mai profund și mai fin elaborat.

Cu totul altceva reprezintă renumitele portrete ale lui Charles Guérin. El are o sumedenie de portrete dar pentru toate i-au pozat doar două-trei femei. Interesante sub aspect psihologic, aceste lucrări reținu totuși atenția înainte de toate prin vitalitatea lor neobișnuită, atrăgătoare, puternică.

Scanned with OKEN Scanner

Cézanne s-a străduit toată viața să redea volumele, în pictură, să confere imaginilor aspectul lucrurilor solide, personajelor — toate însemnele corpurilor autentice, culorilor — acel aspect de compactitate, acea importanță deosebită pe care ele o au în natura reală. Cu ajutorul diferitelor procedee elaborate anevoie, sîrguincios, neobosit, Cézanne s-a apropiat, se părea, de idealul său, mai ales în *natures mortes*. Dar acest lucru a fost dobîndit cu prețul renunțării la adevăratele virtuți ale coloritului : culorile lui Cézanne sînt intenționat crude, prozaice, lipsite de orice unitate.

Charles Guérin a urmărit fără îndoială același țel ca și Cézanne. Acest lucru este evident mai cu seamă în ale sale *natures mortes*, care au relief dar sînt, în același timp, în chip tăcut și fantastic, pline de viață asemenea obiectelor pe jumătate însuflețite din poveștile lui Hoffmann.

De aceeași plenitudine concretă a volumului, de același aspect de relief și de aceeași însuflețire oarecum monumentală și îngîndurată sînt pătrunse și portretele sale. Ele sînt pline de importanță, solemne și chiar mărețe, dacă vreți, deși înfățișează o tînără cocotă fardată care vă privește cu niște ochi pe jumătate speriați, pe jumătate fîstîciți sau o foarte obișnuită femeie arătoasă ca aspect, care a fost învăluită de tristețe.

Dar dacă Guérin stie să confere un caracter emoționant si misterios unei ghitare sau unei vaze de sticlă oarecare, cu atît mai mult o face, desigur, cînd este vorba de om, chiar dacă acesta este un om de rînd. Eu nu-mi pot explica altfel această minunată impresie decît prin faptul că, datorită marelui flux de viață imprimat de maestru, însăși imobilitatea tabloului devine hieratică, ca și cum ar fi fermecată ; și lipsa radicală, esențială, limitarea primitivă a artei plastice (lipsa mișcării) se transformă într-o nouă minunăție. Dar și în aceste condiții, Guérin rămîne un original și

Scanned with OKEN Scanner

profund colorist. În gama folosită de el abundă toate nuanțele de albastru, de la indigo închis pînă la albastrul suav al lui Fra Beato, precum și tonurile calde, brune, palide, de roșu, în timp ce, drept fundal pentru personaje slujește, în majoritatea cazurilor, un fel de întunecime fără fund.

În două imense Saloane ce și-au deschis porțile aproape concomitent, ați căuta în zadar opere egale, ca frumusețe și importanță, cu creațiile lui Renoir și Guérin. Despre Salonul asociației naționale a artelor frumoase voi vorbi separat, cînd voi relata și despre Salonul, conservator deja, al artiștilor francezi care se va deschide și el în curînd. Îl detașez pe cel dintîi nu pentru că ar fi mai consistent decît al douăzeci și nouălea Salon al independenților, ci pentru că, folosindu-mă de noile opere ce le confirmă pe cele vechi ale renumiților maeștri din Franța contemporană, vreau să încerc a da pe scurt o caracterizare generală.

În sensul căutărilor de noi căi și, prin urmare, al preciziei cu care este reflectată viața artei contemporane care este excesiv de bogată în căutări, Salonul independenților este cu mult mai interesant.

Cubismul rămînînd credincios sieși, dă naștere la noi curente. O întreagă serie de lucrări literare (în limbile franceză și italiană) scrise, în parte, de artiștii-cubiști înșiși, în parte de prietenii lor literați, se străduiește să ne explice bazele teoretice ale acelor absurdități artistice cu care ne îmbie reprezentanții acestei părți a „avangardei". Deși în majoritatea cazurilor, aceste teorii sînt confuze și contradictorii pînă la ridicol, ele prezintă totuși un important interes social-psihologic, sînt curioase chiar din punct de vedere al teoriei frumuseții și artei, ca experiență de abordare a noilor probleme. Dar, practic, cubiștii nu au avansat cîtuși de puțin și pînzele lor sînt, ca și pînă acum, stîngace și urîte.

Scanned with OKEN Scanner

Descinși din cubism, futuriștii tind să obțină redarea analitică și multilaterală a obiectelor, pe care o postulează și cubiștii, adăugînd însă zugrăvirea lucrurilor în mișcare. Aceasta înseamnă cvadratura cercului. Pentru că niciodată nu se poate reproduce, într-un singur plan și în același timp, imaginea artistică a tuturor „fețelor" obiectului. Pentru aceasta există sculptura. Niciodată nu se va putea reuși zugrăvirea artistică a mișcării în imobilitate, deoarece chiar dacă faptul este posibil, el are loc numai în cadrul alegerii momentului expresiv al acestei mișcări. Cît privește exprimarea mișcării însăși, pentru aceasta va fi probabil inventată o nouă artă care se va folosi de cinematograf.

Sînt mult mai interesanți și promit mai mult sintetiștii. Mergînd, ca și cubiștii, pe urmele lui Cézanne, ei nu trag concluzii bizare, puse . . . (lipsă în original — nota ed. ruse). Ei vor numai să detașeze chintesența a ceea ce au de zugrăvit, din punctul de vedere artistic dat, în conformitate cu preferința autorului. Vreți să redați caracterul feței ? Pictați numai ceea ce vădește în chip nemijlocit acest caracter ; restul, fiind doar purtătorul fiziologic, mecanic, neimportant, fortuit al acestui caracter, trebuie să-l simplificăm pînă la maximum, să-l marcăm printr-o indefinire intenționată, de dragul economiei de atenție, spre a se evita pierderea unei părți din efect, pierdere cauzată de împrăștierea atenției asupra detaliilor artistice inutile. Ca urmare a acestei străduințe, portretele și grupul lui Tobin sau peisajele lui Marchand par la început primitiviste, asemenea jucăriilor, fiind oarecum înrudite cu infantilismul odinioară la modă, adică cu contrafacerile în „stilul" desenelor executate de copii : veți descoperi, însă, imediat după aceea, toată munca enormă depusă de artist.

Tobin și Marchand sînt fără îndoială cei mai mari reprezentanți ai acestei direcții. Dar sintetismul în peisaj, dacă judecăm după Sa-

Scanned with OKEN Scanner

lonul actual, este de fapt unul dintre moștenitorii impresionismului indiscutabil muribund, și încă moșenitorul cel mai simpatic fiindcă o altă direcție a noului peisaj, deosebit de evidentă în actualul Salon al asociației artelor frumoase și anume tendința către o frumusețe aparentă, aproape oleografică, concepută în spirit mic-burghez, către un fel de cromofotografism, este fără îndoială un fenomen trist.

În general, în Salonul independenților, sînt foarte multe peisaje și n-aș putea să enumăr aici nici măcar o părticică neînsemnată de lucruri care să merite atenție. Voi aminti numai peisajele superbe ale lui Hippolyte Michelin, scăldate într-o lumină chinuitoare, nici solară, nici selenară, dar alarmantă, tragică, și în același timp, într-un fel, extrem de puternică. Este aici o lume aparte în care luminează un soare isteric și în care sistemul nervos al omului ar putea să reacționeze printr-o mare încordare, poate chiar pînă la nebunie.

Voi spune și cîteva cuvinte despre compatrioții noștri care mai că formează elementul dominant (cantitativ) în Salonul independenților.

D-na Jerebțova, care și-a dobîndit o glorie destul de răsunătoare, continuă să creeze în stil de păpuși eglogele și tragediile sale. Cu anumite rezerve, le poți accepta ca pe un capriciu nelipsit de un farmec straniu. Dar ciulamaua groasă din chipurile bizantine și din simbolurile primitiv creștine, pe care o amestecă Jerebțova pe unul dintre tablouri nu vorbește despre nimic altceva decît despre cunoscutul dar pe care posesoarea îl supraapreciază și îl alterează după bunul plac al unei fantezii nestrunite și, încă, despre o mare pretenție. Cît privește pînza acoperită cu liniuțe, cu spirale, cu cruciulițe, zigzaguri etc.... și denumită *Ce vă place sau evocarea lucrurilor* este de-a dreptul o ieșire insolentă.

D-na Vasilieva, cunoscută pentru siguranța cu care stăpînește desenul și o fantezie notabilă,

Scanned with OKEN Scanner

a aderat din păcate la maniera primitivo-cubistă și probabil s-a dăruit scopului de a produce, în această manieră, un efect cît se poate mai respingător și mai detestabil, alegînd pentru aceasta subiecte corespunzătoare.

O fandoseală pretenţioasă și un gust oarecum bolnăvicios emană și din lucrările lui Chagall.

Dimpotrivă, lucrările lui Feder vădesc căutarea unor forme nobile și o fantezie interesant direcţionată. Este adevărat, lucrările lui Feder sînt în multe privinţe încercări de ucenic, dar el este încă un om tînăr.

Imitatoare a lui Marchand, Dna Levițkaia a dat un excelent peisaj sintetic (cu nimic mai prejos decît al lui Marchand !) și o *nature morte*, care merită toată lauda.

În vechea manieră, deși cu un anumit *chic* și încă nu de cel mai bun gust, este pictată marea compoziţie, care contează pe efect, a lui Perelman : hanul, ţinînd pe genunchi pe favoritul său, hohotește în fața gardului de capete tăiate și înfipte în ţeapă. În spate este redat un călău stupid cu toporul în mînă. Virtuozitatea facilă și împestrițarea cromatică a tabloului dăunează impresiei, dar dealtminteri este neplăcut însuși subiectul melodramatic și lipsit de gust. Fără să fac parte din admiratorii lui Vereșciaghin, pot spune totuși că tabloul lui Perelman este față de tablourile lui Vereșciaghin ceea ce este *Orfeul* lui Offenbach față de *Orfeul* lui Gluck.

Fără nici un fel de reţinere și cu mare bucurie pot lăuda superba compoziţie a lui Abel Pann, redînd o ţărancă împreună cu pruncul ei, rumen de ger, cu o psihologie excepţional nuanţată, cu ochi neobișnuit de vii ; pe deasupra, este greu de închipuit un acord cromatic mai dulce, deși, totuși, în același timp, destul de luminos. Bune sînt și desenele lui Pann.

„Kievskaia mîsl", 1913, Nr. 109

Scanned with OKEN Scanner

EXPOZIȚIA TABLOURILOR LUI CÉZANNE

Acum două zile s-a deschis la galeria Bernheim expoziţia tablourilor lui Cézanne. Este o expoziţie nu prea mare. Douăzeci și cinci de uleiuri, șase acuarele și vreo douăzeci de schiţe în acuarelă, neterminate.

Totuşi, dată fiind influenţa covîrşitoare pe care o exercită răposatul artist asupra celei mai noi arte franceze, fiind considerat aproape un adevărat erou al mișcării actuale, chiar și o asemenea expoziţie prezintă un mare interes.

De fapt, se poate spune că Cézanne nu este reprezentat deloc în muzeele oficiale. Ca să faci cunoștinţă cu el trebuie să alergi prin magazine, prin colecţii particulare, unde uneori este foarte anevoie să pătrunzi.

De un oarecare ajutor pentru studierea lui Cézanne sînt albumele cu reproduceri. Acest artist pierde relativ puţin prin eliminarea culorilor. Dar pînă în prezent n-a existat la dispoziţia publicului nici un album editat pe deplin mulţumitor.

Bernheim a umplut acest gol dînd o minunată ediţie de reproduceri după aproape toate operele lui Cézanne, într-o carte luxoasă. Din păcate, însă, preţul acestei ediţii este puţin accesibil : pe cea mai proastă hîrtie, ea costă patruzeci de franci. Apropo, atrag atenţia și asupra unei alte ediţii deloc rele : italienescul „Voce“ oferă pentru un preţ de nimic — doi

Scanned with OKEN Scanner

franci și jumătate, douăsprezece heliogravuri, foarte minuțios lucrate, după cele mai tipice opere ale lui Cézanne.

De prisos să mai spunem deci că expoziția organizată de Bernheim, lăsînd la o parte faptul că au fost destinate vînzării doar nouă mici tablouri, trezește un mare interes. Publicul este numeros și vizitatorii se deranjează, desigur, reciproc. Ba unul, ba altul dintre „cunoscători" sau dintre artiști își vîră nasul într-o pînză, o acoperă cu spatele și rămîne așa mai bine de un sfert de ceas, spre marea nerăbdare a celor din jur.

La părerea generală pe care mi-am făcut-o despre Cézanne pe baza lucrărilor sale văzute anterior în alte locuri, expoziția nu adaugă nimic.

Aproape toate pînzele oferite aici publicului sînt urîte. Un cer întunecat, cenușiu, un fel de verdeață prăfuită, ca de tinichea ; *natures mortes* stranii în care fructele și legumele par făcute din piatră și vopsite ; figurile umane sînt stîngace și lipsite de culoarea vie ; portretele simplificate și diforme, înclinare evidentă și continuată mai tîrziu în cubism, de înlocuire a liniilor suple și suprafețelor complexe prin planuri drepte ce se întretaie sub diferite unghiuri — toate acestea dau despre lucrările lui Cézanne impresia aproape deprimantă, de rigid, de greoi. În lumea lui nu este aer, nu este soare. Totul e foarte compact. A trăi în această lume ar fi de nesuportat. Artistul este lipsit de grație, lipsit de harul de a bucura.

Și cu toate acestea, pictura sa ascetică, executată parcă în laborator, și în care un fel specific de a o face pe deșteptul escamotează pictura însăși, frapează printr-un fel de noblețe, la început chiar neînțeleasă.

Indiferent la care dintre aceste pînze am privi, ea ne vorbește îndată cu un glas grav și impunător despre ceva serios. Ea nu ține să fie grațioasă, nu vrea să bucure, își recunoaște lip-

Scanned with OKEN Scanner

sa de frumusețe, dar nici nu îngăduie să se glumească pe seama ei căci este făcută nu pentru privitorul ușuratec.

Enorma cantitate de muncă încordată, acumulată de fiecare lucrare, intensitatea mare a căutării, conștiinciozitatea solemnă și plină de evlavie cu care este trasă fiecare linie — iată ce începe, la urma urmelor, să ne impresioneze.

Cézanne are ceva pedant, dar și ceva de proroc. Veți simți cît de grea este mîna lui, dar simțiți de asemenea și cît de profunde sînt gîndurile și stările sale de spirit.

Cézanne a început să se afirme aproape în aceeași vreme cu impresioniștii. Se părea că el a împărțit lumea în două cu înmiresmatul Manet, cu copilăros-însoritul Renoir, cu vibrantul Signac. Aceștia au luat pentru ei atmosfera, freamătul eterului, modulațiile de umbră și lumină, jocul blicurilor și al reflexelor — tot ce strălucește, ce licărește, ce este mișcător, nestabil. Lumea este pentru ei o Fata morgana, produs întru totul al luminii și descoperirii exigenței pentru ochi.

Cézanne a îndepărtat toate astea cu dispreț : el și-a oprit pentru sine doar scheletul naturii. Pentru el, lumea nu-i altceva decît volume și mase. El și-a propus o sarcină nesfîrșit de dificilă — de a reda pe pînză, într-un singur plan, numai cu culori, realul, palpabilul, autoafirmarea lumii materiale, în profunzimea întinderii ei, cu alte cuvinte — corporalitatea lumii.

Tendința de a pătrunde în lucru, de a transfera, ca să zicem așa, „lucrul în sine“ pe pînză, nu poate fi satisfăcută de aspectul exterior, de suprafața multicoloră, de senzația văzului; tocmai această tendință l-a împins pe Cézanne la deformări. Ceva trebuia schimbat în lucruri, trebuia ca lucrul perceput așa cum îl vede ochiul să fie, într-un fel, prelucrat pentru a i se adăuga, de asemenea, mărturia pipăitului, a senzației musculare, a rațiunii.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, Cézanne simplifică aspectul lucrurilor pentru ca nimic să nu le ascundă adîncimea, le îngroașă conturul, le înconjură cu o dungă ce le separă mai bine ; tot pentru asta caută combinații de culori diferite de cele ale realității, dar convenabile pentru detașarea „semnificațiilor" („valeurs"). Tot în același scop, lui îi place să se oprească adesea asupra acoperișurilor de case, asupra rîpelor, și nu asupra dealurilor și copacilor, deoarece îl interesează trecerile bruște de la planurile orizontale la cele verticale. Aici este cel mai lesne de făcut sesizabil spațiul, de dat iluzia de adîncime — nu de perspectivă aeriană cu ceața ei învăluitoare, ci de perspectivă geometrică și chiar mai mult : fizică ; de creat senzația că spațiul este umplut cu corpuri.

Și iată că vin barbarii-cubiști în frunte cu talentatul Picasso și trag de aici o seamă de concluzii absurde: deformarea totală, apropierea figurilor complexe de cub ș.a.m.d., renunțarea la culoare (dealtfel această trăsătură ascetică a fost în mod inconsecvent respinsă de cubiști în ultima vreme), zugrăvirea simultană a obiectului în diferite părți și, ceea ce este cu totul absurd, fiind o invenție ce aparține în întregime lui Picasso și elevilor săi, încălcarea planurilor și deplasarea lor arbitrară, amestecarea unor părți separate ale obiectului „pentru ca — așa cum explică Metzinger — privitorul să nu înțeleagă dintr-o dată tabloul, deoarece căutarea și ghicirea procură delectare."

Desigur, aceste trucuri i-au fost străine gînditorului profund care a fost Cézanne. Dar din trunchiul vînjos care a fost el, a crescut nu numai ramura paradoxală a cubismului ; o continuare directă a sa o formează și sintetiștii puri de genul lui Tobin, Friesz, Marchand, parțial Levițkaia și alții. Tot continuarea sa directă este și Charlot, artist ce s-a impus rapid. În sfîrșit, se poate vedea clar influența lui Cézanne asupra excelentului și echilibratului talent al

Scanned with OKEN Scanner

lui Guérin. În figurile sale de femei și în naturi moarte, Guérin este aproape la fel de serios și eroic ca și Cézanne. Lucrările lui au aceeași existență solidă și tac la fel de semnificativ. Dar acestui artist, natura i-a dăruit și talent de colorist și o mare armonie sufletească, iar tablourile sale sînt frumoase. N-aș spune că, drept urmare a acestui fapt, ele par vulgare alături de Cézanne, dar ele nu conțin acea culoare a suferinței, aspirația eroică, lupta tragică pentru depășirea caracterului mărginit al propriei arte, care conferă operelor rugoase și lipsite de frumusețe facilă ale lui Cézanne un aspect atît de impunător. Iată de ce se cuvine ca pe Cézanne, care n-a avut un talent de mare pictor, să-l recunoaștem ca pe unul dintre oamenii cei mai profunzi, ca pe unul dintre militanții pentru acea sinteză artistică spre care aspiră și către care merge omenirea.

„Kievskaia mîsl", 1914, Nr. 5

Scanned with OKEN Scanner

LA UN SCULPTOR

În fiecare vineri, în atelierele de pe *rue de la Grande Chaumière,* Bourdelle, cel mai renumit sculptor francez de după Rodin, face critica lucrărilor executate de ucenicii săi și, pe marginea lor, ține o întreagă lecție despre artă, lecție ce se termină uneori prin citirea unor fragmente din lucrările de teoria esteticii, elaborate de el.

Bourdelle are o sumedenie de discipoli. Dintre ei, treizeci la sută sînt ruși și, în general, străinii îi copleșesc pe francezi din punct de vedere numeric. Maestrul francez are un farmec așa de mare încît sute de tineri artiști ar considera o fericire să poată intra în atelierul său.

La drept vorbind, acest torent de ființe tinere atrase spre acest artist enigmatic și, în unele privințe, aproape satanic, mi s-a părut totdeauna și firesc (Bourdelle răspunde cum nu se poate mai bine necesităților vremii noastre) și primejdios, regretabil.

În adevăr, operele lui Bourdelle sînt în mod paradoxal stranii. El și-a găsit modelele cel mai adesea în sculptura arhaică grecească, dar n-are nici măcar o umbră din naivitatea acelor meșteri. El introduce în mod conștient, în basoreliefurile pline de linii sinuoase, în figurile sale

greoaie, stilizate, un mare conținut muzical-poetic și pe deplin „moderne". În folosul său, în folosul tragismului ideii, în folosul dispoziției sufletești, forma se denaturează. Maestrul nu numai că planează foarte sus deasupra naturalismului, nu numai că nu dorește în mod conștient (așa am putea crede) să se coboare pînă la naturalism, dar, într-un fel, nici nu vrea să se ridice pînă la el din depresiunile unei anumite stîngăcii primitive .Dar nu numai forma primitivă este torturată la Bourdelle de acapararea pe plan psihologic a operei, ci și această acaparare este sacrificată, la rîndul ei, frumuseții sofisticate a liniei. Cum vedeți, este vorba despre un ghem ciudat : naivitatea intenționată se dezminte singură la fiecare pas; spiritul poetic al operei ba îi ciuntește în felul său corpul, ba, speriat, se ascunde deodată sub presiunea unor curioase efecte pur exterioare și a unor descoperiri fericite.

Arta sa este în cel mai înalt grad modernistă, puternic pătrunsă de hipercultură, de mirosul descompunerii, propriu epocilor de crepuscul artistic.

Aceasta nu înseamnă că Bourdelle n-a fost un foarte mare maestru, poate chiar unul genial. Cînd vezi acel înfricoșător arc uman pe care l-a creat în al său *Heracles trăgînd cu arcul,* nu mai poți să-i negi nici o clipă dinamismul puternic. În bizarul și foarte complicatul vîrtej de linii și planuri ale basoreliefurilor sale, veți întîlni în mod permanent părți minunate ; ca și în simfonia (sau, simplu, în polifonia ?) muzicienilor din vremea noastră, izbucnește din cînd în cînd măiastra melodie sau armonie transportîndu-vă pe culmi inaccesibile.

Bourdelle este înzestrat nu numai din punct de vedere plastic, ci și poetic și filozofic. Cutare opere ale sale sînt semnificative în felul lor nu în mai mică măsură decît cele mai bune lucrări ale profesorului său, Rodin.

Scanned with OKEN Scanner

Cu ce zîmbet demonic le dăruiește pe femeile din sculpturile sale !

Volînski [8] vede ceva satanic în surîsul Giocondei. Trebuie să fii creștin ca să apreciezi astfel acest zîmbet panteist. Volînski este aici în situația autorităților sătești în fața lui Pan din cunoscuta comedie a lui Van Lerberg [9]. Dar iată zîmbetul femeilor create de Bourdelle : este în el ceva languros-sadic, ceva seducător-viclean ; dincolo de gurile care rîd, se ascunde limba de șarpe ; privirile lor sînt „mai dulci ca otrava“ și, în același timp, ce frumoase sînt ! Trandafiri de toamnă ce tăinuiesc în inimi o viespe rea.

Indiferent care ar fi atitudinea față de acest maestru, în orice caz înzestrat enorm, mi se părea limpede că el nu poate fi bun profesor. Dacă umerii săi puternici, dacă harul său poetic nu se încovoaie sub extremul rafinament al decadentismului, apoi această povară trebuie să strivească și să pervertească orice suflet tînăr.

Și iată că am fost la o lecție a lui Bourdelle.

Cînd după această lecție i-am spus „maître“ — am folosit deja acest cuvînt nu numai în semn de recunoaștere a măiestriei sale artistice, dar și în sensul ce i se atribuie cuvîntului „rabin“ — învățător al binelui.

Nimic nu poate fi mai sănătos, mai ascuțit, mai stenic decît acele adevăruri pe care le propovăduiește ucenicilor săi acest om ciudat.

Atelierele discipolilor lui Bourdelle constau din două săli. Într-una se lucrează după model masculin, în cealaltă după model feminin. Frumosul trup gol stă neclinitit în mijloc, iar jur împrejur, se înalță lucrările de lut ce încearcă, în diferite grade de imperfecțiune, să oglindească natura. Tineri și tinere, dintre care unii sînt emoționați în așteptarea judecății ce urmează, stau în jur, vorbind între ei în cinci sau șase limbi, în așteptarea profesorului. Și iată-l că apare. Mic de stat, dar solid construit,

Scanned with OKEN Scanner

el are un cap pe care, dacă îl vezi odată, nu-l mai poți uita. Este un cap de Pan, de țap umanizat. Înfățișarea feței este următoarea : buze senzuale deasupra unei bărbi ce încărunțește, un nas încovoiat abrupt către gură, niște ochi întunecați, parcă întrucîtva triști, cu acea expresie pe care-ți imaginezi că o are marele țap în timpul sabatului, și o enormă frunte, puternică și proeminentă. Desigur, țapii nu au asemenea frunte, dar aceasta înlocuiește, la el, împreună cu cele două sinusuri dumnezeiește conturate, coarnele faunului.

Cînd era copil, Bourdelle a fost păstor de capre. După aceea, înainte de a deveni sculptor, a fost simplu spărgător de piatră. Și cît de puternic se simte în înfățișarea sa, mai ales îmbrăcat în acest halat de lucru din catifea, obîrșia sa de țăran de la munte ! Dar și în mai mare măsură se simte, în figura sa, ceva mitic ; în el există imens, inspirînd teamă și atracție în același timp, ceva profund animalic ; un animalic ce conține însă umanul și tinde să atingă toate acele înălțimi pe care s-a ridicat *homo animal*.

Trecînd de la o lucrare la alta, Bourdelle face observații. Caută cuvintele, rătăcește printre termeni, pierde adesea, parcă, din vedere nu firul ideilor, ci firul noțiunilor care-l exprimă. Dar curînd, în această alocuțiune ce se poticnește, începe să apară adevărata elocință și, pe măsură ce artistul se eliberează, ea curge tot mai autoritară, mai sigură și mai colorată.

Dar dacă Bourdelle este tare în cuvinte, mîinile sale sînt și mai elocvente. Le este suficient acestor mîini mici dar puternice, acestui deget lat și mare, să atingă genunchiul unei lucrări de ucenic, că imediat acest genunchi prinde viață, devine mai bine făcut și începe să facă de rușine tot restul figurii.

Risipindu-și observațiile, Bourdelle le păstrează totuși în mod clar unitatea și, punîndu-le cap la cap, putem obține o lecție întreagă.

Scanned with OKEN Scanner

Iată ce spunea Bourdelle.

Vă închipuiți că se pot lua mari mase, contururi generale, neglijînd detaliile ? Nu poate fi greșeală mai mare. Direcția, locul, ideea, marile mase ale figurii se dobîndesc tocmai din jocul fin al detaliilor în articulațiile care le leagă. Eliminați orice gînd despre stilizarea preliminară. Nu vă legănați în iluzia că sînteți puternici, că sînteți niște „chic-types" care pot face oricînd ceva mai bine decît natura. Fiți smeriți în fața ei și străduiți-vă în prostie (bêtement !), ca un animal ce vă trece prin față, să imitați ceea ce vedeți. Una dintre armele cele mai puternice ale artistului este știința de a analiza, de a surprinde detaliul corpului pornit din interior, indispensabil din punct de vedere organic, și manifestat pe suprafața pielii printr-un joc foarte fin. Găsiți exact aceste detalii și marile mase se vor determina exact, de la sine. Să nu vă închipuiți însă că analiza înseamnă pentru artist să redea detaliu după detaliu fără a ține seama de întreg. Nicidecum. Totul se execută împreună. Abia ați văzut că trebuie să subțiați puțin coapsa sau măcar că trebuie deplasată vreo linie, că, îndreptînd atenția asupra întregului, veți vedea că trebuie făcută schimbarea și în întreg fiindcă, în armonia ființei vii, totul este reciproc proporționat. Așadar, a analiza înseamnă a găsi pentru fiecare detaliu locul său și dimensiunile proporționale față de întreg. Acest lucru este dificil de obținut, dar asta-i singura școală.

Măreția lui Rodin consta în faptul că el a înțeles acest lucru și, într-un secol alterat de convenții academiste, a mers să învețe de la natură. O ! nefericiții tineri care vor să fie liberi dintr-o dată și să creeze din instinct ; ce sclavi sînt ei ! Da, ei nu sînt robi ai unui profesor oarecare, ci sînt sclavii jalnici ai propriei lor ignoranțe.

Mulți dintre voi visează la diferite feluri de stiluri. Ei cred că dacă fac, ciac-pac, o figură, amintindu-și cu această ocazie despre capo-

Scanned with OKEN Scanner

doperele egiptene, au și obținut monumentalitatea egipteană. Nu este adevărat. Eu nu vreau să vă impun nici un stil și nu vreau să vă interzic nici unul ; eu las libertatea deplină individualității fiecăruia, dar a stiliza înseamnă a alege, iar pentru asta trebuie să ai de unde alege. Iată, cînd v-ați realizat modelul cu maximum de plenitudine palpitantă, atunci puneți-vă întrebarea : în ce material — bronz, marmură, piatră dură, lemn — și în ce scop (pentru monument ca parte din clădire) veți utiliza această figură. Atunci, dorind să combinați modelul cu materialul care-și are particularitățile sale ce pretind la rîndul lor o atitudine de evlavie, sau cu întregul pe care vreți să-l faceți parte a sa, veți fi nevoiți să extrageți din tezaurul bogat al frumuseților ce le-ați răpit naturii, ceea ce vă trebuie. Dar țineți minte, nu se poate ajunge pe vîrful unei clădiri fără scară ; ajungînd însă, se poate îndepărta și scara. La fel este și aici. Nu se poate dobîndi monumentalitate fără detalii, dar după obținerea acesteia pot fi eliminate unele detalii. Atunci veți obține îmbinarea monumentalității, a stilului, a simplității formei și a vieții, fiindcă viața trebuie pusă înainte de toate.

Este puțin probabil ca artiștii care-l ascultau pe Bourdelle să fi înțeles (nu toți în orice caz) adîncimea și importanța sfaturilor sale. Unii au încercat să obiecteze.

— Dar, profesore, eu nu vreau să copiez natura.

— Și totuși alt drum în artă nu există.

— Da, însă eu vreau, în lucrarea mea, să interpretez natura.

— Ea oricum se va reflecta acolo, vreți dumneavostră asta sau nu vreți. Dar lucrînd, va trebui să vă gîndiți nu la subiect, ci la model. Subiectul își spune singur cuvîntul. Cu cît veți fi mai veridic, cu atît mai bine. Mulaje, fotografii oricum nu veți face.

Scanned with OKEN Scanner

— Da, profesore, dar în goană după detalii și privind modelul prea de aproape, eu îmi voi pierde prima impresie, pe cea mai veridică.

— Vreți să spuneți alta decît cea care se obține prin stăpînirea atentă a modelului ? Da, alta, dar de ce mai veridică. Ce știți despre aceasta ?

— Iată, vedeți dv. — continuă cu un zîmbet puțin șiret cel care obiectase —, dumneavoastră singur spuneți că despre adevăr noi nu știm nimic ; fiecare om în felul său.

Cu un zîmbet socratic, Bourdelle răspunde tînărului sofist ; Roux a descoperit serul antidifteric. Acesta lecuiește. Iată adevărul. Altul vă omoară, iată rătăcirea.

— Dar așa se întîmplă numai în știință. In artă . . .

— E aproape același lucru. Adevărul final ne este ascuns. Nu se știe nici dacă există acest adevăr. Dar cu toții îl căutăm, scrutăm chinuitor fața realității și ne străduim să surprindem relația dintre părțile universului, să-i înțelegem construcția, să pătrundem întregul în fiecare parte și izbînda noastră, o izbîndă relativă, este celebrată atunci cînd lucrarea noastră este convingătoare, cînd ea impune, cînd ea povestește în tăcere despre aceste conexiuni universale ; cînd ea este plină de viață, cînd este mai înțeleasă de noi și cînd elucidează enigma vieții autentice. Să desenezi — exclamă Bourdelle — să desenezi, auzi ce fleacuri ! Ce e aia a desna ? Cine-i dă prea mare importanță ? Și eu vă spun totuși că a ști să desenezi ceva absolut desăvîrșit înseamnă să înțelegi tot universul, fiindcă exteriorul este legat cu interiorul și fiecare parte cu întregul. Cine se apropie de capacitatea de a desena aproape desăvîrșit orice figură, se apropie de suprema înțelepciune.

N-o să reproduc, desigur, o sumedenie de observații mărunte făcute de Bourdelle asupra

Scanned with OKEN Scanner

diferitelor lucrări, dar din felul cum au primit aceste observaţii discipolii cei mai conştienţi, am înţeles clar că maestrul este nevoit să plutească împotriva curentului. El trebuie să spargă blindajul de broască ţestoasă al subiectivismului. Fiecare dintre aceşti tineri este intoxicat de ideea antisocială a necesităţii de a fi original cu orice preţ. Micul subiect obnubilează, cu adevărat, pentru el, lumea, istoria şi sarcinile obiective.

Şi cu admiraţie am urmărit ce lovituri puternice le-a dat profesorul acestor prejudecăţi păgubitoare. Evlavie în faţa naturii, evlavie faţă de material, evlavie în faţa sarcinii artistice a creaţiei, uitare de sine. Trebuie pornit de la obiect cu dragoste pentru frumos şi tot cu dragoste trebuie trecut către obiectiv, către semnificativ pentru omenire în general, către artistic.

Mie mi se pare că şi aici Bourdelle lucrează ca un sculptor, că lovind masa informă, asemenea unei umflături, a sofisticii estetice arogant individualiste, cu acel „eu sînt măsura tuturor lucrurilor“ care-i este propriu, el eliberează din ea sufletul artistului, aşa cum se eliberează formele naturale şi statuile din stana de piatră.

Bourdelle şi-a terminat prelegerea citind un fragment poetic în care se vorbea, în imagini frumoase, despre diferenţa incomensurabilă dintre munca îndeplinită cu drag şi munca îndeplinită în grabă. „Trebuie să munceşti atunci cînd sufletul este de acord, dar numai atunci eşti cuprins de freamăt creator, cînd dai ascultare aceluia care dă o parte din inima sa. Rog să plece dintre noi cei care au venit aici din vanitate. Noi n-avem ce să vă oferim, noi lucrăm chinuiţi, noi înţelegem că arta este luptă şi durere, cu atît mai dulce şi mai pasionantă cu cît, în marile ei suferinţe, se nasc fructele ei ce se coc pe îndelete“.

Scanned with OKEN Scanner

Așa a terminat Bourdelle, privind la discipoli cu ochii săi întunecați și pătrunzători de sub fruntea sa de titan.

Să lăsăm la o parte arta sa. Dar ce seve puternice, dulci din punct de vedere al vieții, amare și dense, se înalță în acest suflet din sînul roditorului pămînt francez și ce departe este de pieire ținutul care are asemenea artiști ! N-are decît ca la suprafața civilizației franceze să se descompună și să licărească, asemenea bronzului verzui, mucegaiul ; această vîltoare ascunde la fund izvoare reci și vii care promit să iasă la suprafață și să oglindească zîmbetul cerului.

„Den“, 1914, Nr. 5

Scanned with OKEN Scanner

AL TREIZECILEA SALON AL ARTIȘTILOR INDEPENDENȚI

Cel mai trist este cînd trebuie să începi darea de seamă despre o nouă expoziție cu cuvinte obișnuite : Salonul actual este cenușiu și mediocru. De aceea, eu încerc o adevărată satisfacție, trebuind ca despre Salonul independenților din acest an să spun tocmai dimpotrivă : Salonul este de un excepțional interes, umbrindu-l nu numai pe cel de anul trecut, dar și pe ultimul Salon de toamnă.

Sînt o mulțime de lucrări originale.

Pentru mine, este adevărat, a rezultat mai clar ca oricînd că orice ultrainovator, de felul cubiștilor, orfiștilor, sincromiștilor ș.a.m.d. sînt lipsiți de viitor. Ei continuă aceeași dezolantă bătaie a pasului pe loc. Dacă vreunul promitea înainte măcar tablouri pline de culoare, măcar ceva în felul muzicii formale a coloritului, apoi nici aceste promisiuni nu s-au adeverit.

Dar ce ne mai interesează ei atîta timp cît merg vioi înainte acei căutători care nu aleargă după „revoluționism“ derutant, după grimasa uluitoare și după profunzimea amețitoare ?

Dincolo de limita accesibilității bunului gust, „lipsa de talent insolentă“ se împacă prea lesne cu caraghioșii extravaganți.

Despre cubiști nu voi vorbi nimic. Singur Lhote, care a fost totdeauna un moderat în această companie, s-a apropiat acum de sinte-

Scanned with OKEN Scanner

tiști : lucrarea sa *Colțul camerei de dormit*, cu patul și cu fata de pe el, este construită cu forță și redă spațiul foarte sugestiv. Dealtfel lucrarea este lipsită absolut de orice conținut psihologic. Probabil că pe Lhote îl bucură aceasta. Dar noi nu nutrim speranța că el va ajunge treptat și la această „cădere".

Printre futuriști, o anumită impresie lasă numai *Portul* lui Mac-del-Marl. Deși confuzia este deplină, există totuși aici niște lumini înțepătoare, stridente, și o mișcare neliniștită, dură și nervoasă.

Eu am avut ocazia să exprim speranța pe care o am în așa-zisele perspective pur caleidoscopice cu privire la sincromistul Russell și la orfistul Delaunay. Dar ei continuă să ne îmbie cu plăpumi din petice sau cu roți asemenea curcubeelor întretăiate pe care nu poți s-ajungi prea departe. În schimb, pășesc, fără îndoială, înainte, așa cum am arătat, doi tineri conducători ai sintetismului.

Desigur Tobin și Marchand (căci despre ei este vorba) au descins din Cézanne. Dar în timp ce un Le Son oarecare cézannizează, este adevărat, cu măiestrie, dar în mod docil, — acești doi artiști caută cu tenacitate, ca să zicem așa, viața presantă, frumusețile ritmurilor simplificate, opozițiile suprafețelor colorate simplu, încălzite interior de suflet.

Tobin este de astă dată admirabil. În tabloul *Năvodul* (una din scenele de muncă pe care el le iubește atît) sînt date deformații foarte îndrăznețe. Dar întrucît sînt dictate de logica profundă a liniilor, ele nu șochează. Fromentin spunea cîndva : „Olandezii ne-au adus de la literatură către știință, dar mai rămîne încă să trecem de la natură către pictură". Tobin are și conținut literar și multă natură subtil observată, dar și pictură prețioasă care transformă combinația mediului, obiectelor și a oamenilor în ceva așa de contopit încît se pare că natura nici nu poate fi concepută la alte proporții decît cele date de el. Tot prin apa adîncă, prin

Scanned with OKEN Scanner

cer, prin vastitatea spațiului, trăiește și lucrarea sa *Canalul*. Dar le întrece, poate, pe toate mica pînză *Odihna*. Curios, aceste linii înclinate ce fug spre pămînt, acești copaci, priviți sub forma unor mase compacte, toată această tratare care anulează detaliile și invadează curajos naturaleţea, nu contrazic impresia pe care o dă acest tablou care-l înrudește cu clasicii — cu Giorgione ! La fel de crepuscular dense sînt culorile, la fel de revărsată este pretutindeni măreaţa liniște, la fel de divine sînt, în nobleţea lor, personajele. Și să ţinem seama că Tobin este foarte tînăr.

Tînăr de tot este și Marchand. La această expoziţie a adus și el lucrări excelente. Au fost îndepărtate acum orice tonuri cenușii, semicubiste, ca și aspectul de rigiditate al contururilor. *Nature morte*, floarea este — o declar fără ezitare — o capodoperă. O vază impozantă, grea, durabilă, iar din ea ţîșnește, ușoară, planta, asemenea unei fîntîni arteziene, asemenea unui joc de artificii, verde și purpurie, îmbucurătoare pînă la a fi înfricoșătoare.

Altă floare, un fel de cactus, este așezat la fereastră. Este butucănos, vînos, îndărătnic. Apoi fereastra și clădirea care se văd în depărtare, cît de bine sînt construite ! Ce triumf al acestei materialităţi pe care (după părerea mea, totuși, în zadar) o caută Cézanne !

Am văzut cu satisfacţie pînzele lui Sterenberg, originar din Jitomir. Ele nu pierd deloc în vecinătate cu alte lucrări care ar putea să reprezinte o concurenţă primejdioasă.

Levițkaia și, parţial, Maxence au rămas întrucîtva în urmă : lucrările lor au devenit mai serioase, dar ele sînt repetări a ceea ce a făcut Marchand în ultimii doi ani.

Pe același drum al sintezei artistice merg cu succes Charlot și polonezul Mondzain.

O varietate întrucîtva diferită a sintetismului o reprezintă decoratorii care, într-un chip nou, se întorc mai mult sau mai puţin la tra-

Scanned with OKEN Scanner

diția poussiniană. În fruntea acestui grup se află, după părerea mea, Dusuche. Cartonul lui pentru covor se deosebește și de astă dată, prin desenul clasic, obișnuit pentru el, și prin grația sănătoasă, melodioasă. Numai o oarecare răceală, o oarecare nuanță de academism îi dăunează atît lui cît și altor talentați reprezentanți ai acestei interesante, în orice caz, „reacții". Kenel, Floreau și mai ales Dalbano au expus lucrări armonioase și distinse.

Ca de obicei, este bun Signac. Odată ce te obișnuiești cu maniera inventată de el a neoimpresionismului sau a pointilismului care șochează la prima vedere, începi să prețuiești luminiscența din pînzele sale, acest triumf al aerului albastru și al aurului din raze. Împotriva metodei însăși ar fi neserios să obiectăm aprioric : de ea s-a folosit Segantini, iar la noi, în Rusia, uzînd de ea, Igor Grabar a realizat și el lucrări remarcabile prin marea lor luminozitate.

Dar din școala lui Signac a descins și unul dintre cei mai interesanți artiști ai tinerei Franțe — Maximilien Luce.

Excepțional de originală și de plăcută la el (evident, printre altele) este unirea a două particularități de bază : bucuria tinerească de a trăi și dragostea profundă pentru clasa muncitoare.

Este de așteptat ca Luce să arate într-un viitor apropiat la ce poți ajunge pe acest drum. Ceea ce demonstrează el deocamdată, ca zugrav al vieții muncitorilor, aparține, mai degrabă, reproducerilor monumental-fotografice pe tema muncii și a odihnei. În această privință, Luce nu merge deocamdată mai departe decît Steinlen, dar diferența cea mare o constituie faptul că Luce pictează cu culori și știe să creeze interesante simfonii, mai cu seamă pe tema muncii în construcții, în porturi ș.a.m.d.

Luce îndrăgește cerul. Dar sectorul în care el atinge (de asemenea, deocamdată) nivelul cel mai înalt este peisajul cu figuri. Acesta este

Scanned with OKEN Scanner

la fel de albastru, de fremătător ca la Signac, dar este mult mai simplu, mai proaspăt. Peisajele sale emoționează prin încrederea în viață și se armonizează neobișnuit de plăcut cu trupurile sprintene ale copiilor care se scaldă.

Mă voi opri acum separat asupra cîtorva opere care merită a fi menționate. Pictorul rus, deja destul de cunoscut, Pelelman, care de obicei șochează întrucîtva, în tablourile sale, printr-o prea mare eleganță și iscusință, dar și printr-o ostentativă căutare a efectelor, este de astă dată mai reținut, fapt datorită căruia, a izbutit să creeze unul din cele mai bune peisaje ale Salonului actual. Vălul albăstrui de zăpadă, cerul de seară de dincolo de hățișul copacilor iernatici — sînt elemente profund trăite. Singurul repros ce i se poate face privește reminiscența aceleiași frumuseți facile de cochetărie. Este un repros care egalează pentru unii cu lauda.

Un alt favorit al admiratorilor picturii ostentativ frumoase, tot un artist rus, Altman, progresează, fără îndoială, poate pentru că se deprinde tot mai mult cu peisajul franțuzesc.

Anul trecut am remarcat minunata *Țărancă cu copil* a pictorului rus Pann. De astă dată el a expus din nou o mamă la fel de frumoasă și sănătoasă și cu un copil la fel de amuzant și de fermecător. Costumul este altul, în loc de iarnă fiind vară, dar nu poți să nu te plîngi de pictor din cauza repetării, abia cu o ușoară variație, a lucrării anterioare.

Dintre ruși, îi mai menționez pe Chagall, pe jumătate infantilist, deformator-fantast, nelipsit de forța imaginației și de cunoscuta lui originalitate pronunțată, și pe Kamenev cu o interesantă *Schiță pariziană* în care a redat, la dimensiuni mai mari decît cele naturale, un enigmatic cap de femeie, excelent modelat, ce se proiectează pe fundalul Parisului nocturn.

Peisaje bune sînt multe. Nici nu le poți enumera pe toate. Dintre numele neîntîlnite de mine anterior, îl menționez pe Santoillari, cu

Scanned with OKEN Scanner

poetica sa *Seară de vară*, și pe foarte suculentul Buonrimini.

Tablouri cu un puternic conținut psihologic sînt mai puține. Pe primul plan trebuie poate pus aici Roger de la Brois : *Coborîrea de pe cruce*, *Satirii* și *Bătrînele* — toate acestea sînt pline de forță în sinistra lor urîțenie. Este teribil și Cristosul, famelic, rătăcind sfios de-a lungul unor cîmpii pustii, pe drumuri triste, din tabloul belgianului Deneux. Mi-a plăcut, prin forța sa frumoasă, *Capul de zeu* al lui Brewster ; numai că este foarte apropiat de cunoscutul Bahus antic luat drept capul lui Platon.

Poate cea mai remarcabilă și, oricum, îmbucurătoare manifestare a faptului că cei care caută găsesc, este uimitoarea dezvoltare a tablourilor numite, atît de inspirat de către nemți, Stilleben [10]. Aici, în adevăr, nu este deloc vorba de *nature morte*. Tinerii artiști care năzuiesc către acesta după Cézanne dobîndesc nu numai excelente efecte de culoare și o materialitate convingătoare, ci și un conținut pur psihologic care impune...*.

Există aici și desene interesante. Ca întotdeauna, este plastic și solemn ireproșabilul desenator Rembovski. Dar cel mai interesant în acest sector mi s-a părut din nou un rus — Jingariov. Iată un poet de mare forță și un desenator de o imensă expresivitate. Zguduitoare sînt cele două capete care strigă : *Accesul de disperare*. Și în *Misterele vieții*, în *Sărutul*, în *Voluptate*, este o adiere din Edgar Poe. *Trei spinări* ar face cinste oricărui desenator din vremea noastră. În general, fantezia lui Jingariov este îndreptată spre sumbru. Dar asta poate vremelnic. Dacă artistul este tînăr, de la el se poate aștepta mult.

Mai prejos de orice critică, se prezintă sculptura. În afară de cîteva statuete și de cîteva terracote elegante de Cehanovska — din

---

* Urmează referiri la pictori cu totul minori, la care am considerat potrivit să renunțăm (n. ed. rom.)

Scanned with OKEN Scanner

păcate cam uniforme, dar pline de voluptate orientală — n-ai la ce să te oprești.

Cunoscutul bufon Arhipenko pe care în chip straniu, cu toate bizareriile sale greoaie, sau mai precis, datorită lor, unii îl consideră un căutător autentic, a meșterit de astă dată niște trucuri din tablă și lemn, vopsite în diferite culori. Enormele absurdități ale unui asemenea cubism pe care și cei mai serioși reprezentanți ai acestui curent le consideră șarlatanie, au sărit datorită domnului Arhipenko, de pe pînză în lumea lucrurilor. Meritul nu este mare. Dar ce vremuri nefericite trăim ! Acest moftangiu fără talent găsește discipoli. Și luați seama : nu numai dintre aceia care doresc să învețe de la el autoreclama cu ajutorul absurdităților, dar și dintre aceia care nădăjduiesc sincer ca, urmînd indicațiile sale, să ajungă într-un fel de misterios templu al unei noi frumuseți.

În general, desigur, și în actualul Salon sînt multe stupidități deprimante. În primele zile după deschiderea sa, cînd pereții abia spoiți erau încă proaspeți, pe ici pe colo atîrnau afișe : „Prenez garde à la peinture“. Un mucalit a adăugat în chip fericit : „Et à la soulpture donc !“ [11].

Printre alte curiozități, atrage atenția o pînză înrămată, absolut goală. cu titlul *Peinture pure* — „Pictură pură“. Se vede că cineva n-a precupețit 25 de franci spre a-i tachina pe inovatori.

Dar desigur, în vrajba dintre acești inovatori și cavalerii botniței, fiecare dintre cei cărora le este scumpă arta trebuie să fie de partea celor dintîi, și nu numai din considerente de libertate principială. Cine nu respectă vechea artă ? Și cît de mulți o preferă infinit mai mult celei noi ! Dar cum poți să-i iei partea unui asemenea apărător al vechimii în pictură ca Anquetin care se năpustește cu tot sarcasmul asupra artei noi, prevalîndu-se de mulțimea mîzgălelilor lipsite de talent ale conservatorilor imaginari ? Și

Scanned with OKEN Scanner

dacă, printre revoluționarii închipuiți, prin marea de mîzgăleli fără har se înalță insulițe de cuceriri autentice, apoi avem dreptul să opunem acestui academism fără suflet credința noastră aprioricâ în capacitatea noului veac de a-și exprima sufletul și în posibilitatea ca expresia pe deplin adecvată a sufletului veacului respectiv să nu-l umilească pe artist.

Nenorocirea constă în faptul că toate aceste diverse futurisme au rămas, de fapt, în urma vremii noastre. Ele sînt încercări isterice de a alerga pe jos după un tren expres. Vremea în care trăim este tragică și bogată și numai foarte puțini se apropie de miezul ei. Să constatăm deci, cel puțin, că cel de al treizecilea Salon prezintă din abundență lucrări serioase, măcar că poartă pecetea unei epoci de tranzit.

„Kievskaia mîsl", 1914, Nr. 65

Scanned with OKEN Scanner

ARTA ȘI CELE MAI NOI FORME ALE SALE [12]

Tovarăși, aș dori ca în referatul de astăzi, legat de discuțiile ce se duc permanent în ultima vreme, în cercurile specialiștilor, în cele obștești și chiar în cele politice, să lămurim în esență direcțiile artistice care se intitulează „ultramoderne" și care se afirmă atît în diferitele țări ale Europei Occidentale (în special, în Franța și Germania), cît și la noi.

Vom fi nevoiți să ne oprim, cu acest prilej, și asupra unor direcții absolut noi, încă puțin cunoscute în țara noastră. Dar ne îndoim că s-ar cuveni să le asociem acestora expresionismul german și constructivismul rus, întrucît, într-o măsură mai mare sau mai mică, acestea au fost tratate în literatura noastră. Trebuie considerat, însă, printre direcțiile necunoscute la noi și avînd extrem de mare importanță, noul curent francez apărut recent — purismul.

Toate direcțiile artistice au totdeauna un dedesubt social determinant. Asta nu înseamnă, însă, că ar putea sau chiar ar trebui căutate în orice nouă direcție artistică rezultatele imediate ale schimbărilor din structura social-economică, adică să ne întrebăm care anume schimbări din sectorul organizării muncii au determinat apariția curentului artistic dat. Poate să fie pusă problema în felul acesta cînd este vorba de epoci întregi, de schimbări radicale și de

Scanned with OKEN Scanner

mari proporţii în artă ; cînd este vorba, însă, de direcţii izolate în adevăratul sens al cuvîntului, direcţii ce coexistă cîte o duzină odată şi care trăiesc uneori nu cîţiva ani, ci doar cîteva luni, ar fi ridicol să căutăm în spatele unor asemenea superficiale schimbări cauze atît de adînci. Baza economică a societăţii împărţite pe clase, rămînînd mai mult sau mai puţin egală cu sine, conţine, în însăşi substanţa ei, contradicţii care duc, în ideologia socială, la rapide schimbări de curente sau de „mode“ şi la apariţia simultană a cîtorva „mode“. Este tocmai situaţia cu care ne confruntăm în ultima vreme.

Că timpurile pe care le trăim sînt instabile, nu mai trebuie demonstrat. Baza socială a capitalismului este în general instabilă, iar în epoca războaielor şi revoluţiilor, contradicţiile capitalismului s-au ascuţit în mod deosebit. Lumea se îndreaptă către realizarea comunismului, ciocnirile dintre proletariat şi capital devin mai dese şi mai puternice, noi străbatem epoca de creştere rapidă a mişcării muncitoreşti comuniste, intrăm în perioada ultimului conflict al capitalului cu clasa muncitoare, conflict care se dezvoltă sub forma alternării succeselor şi înfrîngerilor din ambele părţi şi creează o extraordinară instabilitate în toate.

Însuşi capitalismul caută, din deceniu în deceniu, noi metode de luptă împotriva clasei muncitoare şi, uneori, lansează dintr-o dată în acţiune cîteva mijloace contradictorii în aparenţă.

Politicienii şi filozofii capitalişti şi, încă şi mai des, grupările mic-burgheze intermediare care merg duse de nas de capital în lupta împotriva clasei muncitoare, elaborează un „sistem“ ideologic după altul.

Pe de altă parte, chiar şi anumite pături ale proletariatului, aflate în procesul revoluţionării, mai suferă încă o serie de adînci schimbări de ordin ideologic, avînd de învins, pe drumul către conştiinţa de sine comunistă, o sumedenie de prejudecăţi mic-burgheze.

Scanned with OKEN Scanner

În aceste condiţii, arta este, la drept vorbind, creată nu atît de burghezie, sau de către proletariat, cît de către intelectualitate care, la flancul ei stîng, gravitează către proletariat şi mica burghezie, deci către micul producător, iar în aripa ei dreaptă aparţine păturii conducătoare a societăţii burgheze. Această masă eterogenă este atrasă de amîndoi polii, care o dezbină. Uneori, unul şi acelaşi suflet de intelectual este sfîşiat în două, între aceşti poli, suferă, oscilează dintr-o parte în alta şi născoceşte tot felul de soluţii spre a împăca cele două părţi.

Iată baza ideologică care a dat naştere unei asemenea multitudini de direcţii în artă.

Artistul nu înţelege, adesea, cauzele zvîrcolirii sale. Or, dacă privim lucrurile în profunzime, cauza zvîrcolirii sale este tocmai fisura care străbate întreaga lume, baricada care desparte proletariatul şi burghezia.

Dar chiar ştiind acest lucru, nu poţi explica toate direcţiile artistice, folosind numai principalele definiţii politice. Nu poţi să iei expresionismul, impresionismul, cubismul ş.a.m.d. şi să spui că aici atîta este proletar, atîta burghez şi că, unind aceste elemente în diverse combinaţii, obţii direcţiile corespunzătoare. Situaţia este cu mult mai complexă. Aceste direcţii se obţin oarecum în urma unor fuziuni şi descompuneri chimice între principalele tendinţe sociale, în urma efervescenţei generale provocate de conflictul dintre muncă şi capital.

De aici, printre altele, şi rapida schimbare a direcţiilor. Impresionismul, varianta sa — neoimpresionismul, decadentismul şi simbolismul decadent vin la schimb unul altuia, apoi simbolismul decadent dispare aproape cu desăvîrşire, în Franţa, trece în ţările scandinave, în cele slave, în cele germane şi înfloreşte acolo sub forma expresionismului.

În acelaşi timp, ţările romanice impun simultan futurismul căruia soarta i-a surîs, în

Scanned with OKEN Scanner

special, în Italia, și cubismul, în Franța. Alături de cubism, vin formele semifuturiste — căutările anarho-individualiste, curentele extremiste, apoi și din cubism se desprinde o întreagă masă de diferite ramificații, transformîndu-se, printre altele, în ceea ce poartă acum numele de purism. Se produce o extraordinar de rapidă schimbare a direcțiilor. Toate acestea s-au petrecut în decursul a vreo treizeci de ani, nu mai mult. În acești treizeci de ani au fost înmormîntate cîteva direcții, iar altele cîteva, neîngropate încă, s-au schimbat așa de mult încît este greu să le recunoști.

Această rapidă schimbare a direcțiilor se explică prin instabilitatea societății contemporane pe care eu o voi caracteriza și mai departe pentru a vă arăta ce anume oscilații sociale cheamă la viață un curent artistic sau altul.

Dar, tovarăși, există încă o trăsătură caracteristică îndeosebi pentru artele plastice ultramoderne. (Tocmai despre acestea din urmă voi vorbi, întrucît aici, aceste direcții au apărut înainte de toate și s-au manifestat cel mai net.)

Tot o trăsătură proprie acestor curente ar fi și neseriozitatea. E adevărat, această neseriozitate este evidentă ca atare mai mult pentru un public „din afară" ; dar foarte adesea o asemenea impresie este confirmată și de către purtarea novatorilor înșiși. Publicului „din afară" i se pare absolut evident că a picta un tablou în care nici naiba nu înțelege ce este pictat, nu este un act de seriozitate ; că a transforma figura omenească într-o combinație de nu știu ce cristale, culori și figuri geometrice, nu este semn de seriozitate ; că a așterne culorile în așa fel încît să nu se obțină nici un desen și nici o imagine — nu e o treabă serioasă ; că a oferi în loc de tablou nu știu ce combinație de petice de diverse culori și forme — e lipsă de seriozitate. Aici, am putea să ne îndoim și să spunem : această impresie se formează tocmai pentru că privitorii nu înțeleg intenția autorului. Dar, adesea, înșiși inovatorii procedează în așa

Scanned with OKEN Scanner

fel încît subliniază propria lor neseriozitate. Ei se comportă strengăreşte ; aceasta se vede chiar şi din apucăturile lor exterioare. Ei nu numai că exagerează metodele proprii, că scot limba la public, că îl întărîtă, şi că luptă să impună exprimări extreme pentru orientările lor, dar fac, pur şi simplu, pe nebunii în viaţa de toate zilele ; se îmbracă asemenea paiaţelor, se poartă scandalos, ca nişte măscărici, abordează o anumită alură, se străduiesc să atragă atenţia asupra lor făcîndu-şi reclamă zgomotoasă şi fac, în general, tumbe, social vorbind.

Aşadar, tocmai aceste circumstanţe pe care le cunoaşteţi şi singuri foarte bine (e de ajuns să ne amintim cum se purtau primii noştri decadenţi, să ni-i amintim apoi pe primii noştri futurişti şi imagişti, pentru a ne închipui absolut cu toată claritatea la ce clovnerii se ajunge în practica unor asemenea orientări) îi determină pe oamenii aflaţi în afara curentelor respective să creadă că ei, aceşti inovatori, sînt absolut neserioşi şi să pună totul pe seama obrăzniciei lor.

Dealtminteri, această explicaţie nu este lipsită cu totul de adevăr. Piaţa este acum îngustă, să vinzi un tablou sau o operă muzicală nu este uşor ; este greu să concurezi cu îndemînarea vechilor maeştri de tendinţă „academistă“, iar vechii maeştri au inundat toată piaţa cu operele lor. De aceea, tinerilor nu le rămîne decît să procedeze astfel. Artistul tînăr trebuie să se distingă prin ceva, să găsească ceva bun şi nou ; şi întrucît — zice micul-burghez chibzuit — tot ce era bun a fost descoperit, atunci „bun nou“ este de fapt un nou rău. În felul acesta se strică, se alterează gustul. Toţi caută nu ceva cu adevărat bun, ci caută ceva nou, neobişnuit şi, de aceea, în chip absolut firesc, tabără toţi pe idei ridicole, lipsite de valoare intrinsecă.

La aceasta reprezentanţii curentelor „de stînga“ răspund, de obicei, făcînd spumă la

Scanned with OKEN Scanner

gură : „Dacă noi ne afirmăm în mod scandalos, și acesta este adevărul, apoi procedăm așa pentru a atrage atenția asupra noastră, altminteri în forfota voastră de bazar nimeni nu te bagă în seamă. Înseamnă că, în condițiile actualei larme americane prezente în orașele Europei, Americii și, parțial, chiar în orașele Asiei și Africii, trebuie să atragi atenția printr-o ieșire năstrușnică, dar, în orice caz, nu acesta este rostul nostru adevărat. Neseriozitatea noastră aparentă se explică prin aceea că sîntem tineri, că ne clocotește sîngele în vine. Noi sîntem oameni hotărîți și atît de revoluționari încît facem scrum vechile valori și ne place foarte mult să privim la ele cum ard, la figurat vorbind. (Tocmai, la figurat vorbind, pentru că de fapt acești «stîngiști» n-au transformat încă nimic în scrum.) Noi luăm o atitudine de bravadă, și asta este în favoarea noastră, nu spre răul nostru. Dar dacă ne veți privi binișor mai de aproape, veți vedea că sîntem extrem de serioși".

În adevăr, fiecare nouă orientare creează o imensă literatură teoretică în fața căreia vechea literatură artistică se dă bătută. Cînd a avut loc înflorirea remarcabilă a artei din vremea Renașterii sau cînd a fost creată arta respectată de toți a realismului burghez și narodnicist, numărul lucrărilor teoretice era relativ mic. Iar acum nu numai că o serie întregă de teoreticieni scriu cărți groaznic de complicate, dar înșiși artiștii — de la Metzinger la Malevici — scriu cărți și broșuri de o profunzime neobișnuită ! Eu spun fără să glumesc „de o profunzime neobișnuită". Ei sînt aproape în întregime pe drum greșit, dar se străduiesc să-și fundamenteze căutările, ba în profunzimile teologiei, ba în străfundurile răsturnării sociale (ca de exemplu Brik [13]), ba caută reazim la Bergson (ca Metzinger). Cu un cuvînt, sînt avansate tot felul de considerații filosofice, sociale și teologice pentru argumentarea justeții liniei pe care a apucat-o artistul inovator.

Scanned with OKEN Scanner

Înseamnă că inovatorii privesc această treabă a lor în profunzime. În același timp, nu sînt puțini oamenii care îi iau în serios. În măsura în care lucrurile se petrec așa, tocmai aici pot fi căutate dedesubturile sociale ; din punct de vedere marxist este explicabilă numai direcția serioasă ; altfel, ar merita, oare, să explicăm în termeni marxiști de ce Ivan Ivanîci sau Piotr Petrovici a îmbrăcat o haină roșie și în locul garoafei a prins la butonieră linguriţa de ceai ? Putea să fie pur și simplu un capriciu.

Dar dacă veți ști că nu au îmbrăcat numai vesta galbenă și au pus linguriţa în loc de garoafă, ci că totodată au scris și patru tomuri de reflecţii care demonstrează că linguriţa este mai presus de garoafă, dacă aceasta se desfășoară într-o întreagă ideologie, fie aceasta chiar și a constructivismului, de pildă, atunci este limpede că un asemenea fenomen este de natură să necesite cea mai atentă examinare.

Așadar, începem cu o scurtă analiză a impresionismului și a decadentismului. În prealabil trebuie să spun următoarele : dacă vom pătrunde mai adînc motivele pentru care, în pofida unor tomuri întregi scrise de către teoreticienii artei și de către artiștii-teoreticieni, nu ne părăsește nicidecum gîndul că în această artă este ceva neserios, (această idee este foarte răspîndită și nici pe mine nu m-a părăsit niciodată, cu toate că eu personal nutresc stimă pentru acești oameni), vom constata că există o cauză, și anume o trăsătură comună tuturor orientărilor foarte noi ; lipsa de substanță în ceea ce privește conținutul intrinsec de idei și de emoţii.

Epoca medievală, să zicem, sau epoca Renașterii, barocul secolului XVII, clasicismul și realismul secolelor XVII și XIX — toate acestea au fost excepţional de bogate în conţinut ; toate subliniau faptul că forma are o mare importanță ; nu rareori (romanticii) îi atribuiau formei importanță dominantă și, cu toate acestea, apărau punctul de vedere că, totuși, artis-

Scanned with OKEN Scanner

tul (cuvîntului, sunetului, pensulei, daltei) este un poet — un om care creează imagini, iar imaginile au un oarecare conținut de idei și sentimente ce poate fi receptat.

Toate acestea pot fi rezumate în cuvintele pe care le-a scris Tolstoi despre artă : artistul este omul care a zămislit în el, datorită rafinamentului simțurilor sale exterioare și bogăției psihicului său, un fel de nou tezaur de gînduri și sentimente și vrea să contamineze cu el și pe alt om, pentru a-l ridica pe acesta la nivelul la care el însuși a știut să se înalțe. Sau cum scria Ostrovski : de ce rămînem orfani cînd moare un mare artist ? Pentru că vedeți ce profund gîndește, ce acut simte el, și pentru că bogăția pe care el o agonisește ne-o împarte cu generozitate nouă, făcîndu-ne copărtași la actul său creator.

Artistul burgez contemporan nu gîndește așa. Treptat a avut loc evaporarea conținutului. Epigonii-decadenți de la sfîrșitul secolului al XIX-lea încă nu recunoșteau că vor să se lipsească de conținut, dar după aceea a venit vremea cubismului, futurismului, suprematismului, curente ai căror adepți declară deschis : „nu vrem să știm de conținut, chiar și poezia ar trebui să fie lipsită de conținut“, și întrucît cuvîntul însuși este idee, au ajuns pînă la abscons, adică pînă la combinarea sunetelor care nu mai constituie vreun cuvînt ce ar putea să semnifice ceva. Absconsul înseamnă absurdul ce decurge firesc și consecvent din renunțarea treptată a artei la conținutul social. „Conținutul nu-i deloc important, forma este infinit mai importantă“. Sînt momente cînd se spune chiar că fiind dăunător, „conținutul trebuie înlăturat cu desăvîrșire“ sau că „trebuie dată atenție conținutului ; acolo unde este, fie, să rămînă, dar e mai bine dacă lipsește ; există în schimb o combinație consecventă de forme, de sunete, de linii și suprafețe colorate, de volume ș.a.m.d.“. Aceasta este ultimul cuvînt al orientărilor cu deosebire originale.

Scanned with OKEN Scanner

Artistul face, bineînțeles, uneori lucruri utilitare care-i servesc omului la ceva. Se poate, dacă vreți, căuta un conținut și în desenul de pe un lavoar, se poate picta pe acesta și un întreg tablou, dar asta n-are importanță ; principalul este că există un lavoar elegant și comod și însuși faptul acesta este un act de înaltă artă creatoare în sectorul industriei artistice.

Arta începe să se îndrepte acum cu totul către această zonă a industriei, tinde să umple această formă. Dar faptul nu reprezintă decît altă ramificație a aceleiași recunoașteri, a aceleiași lozinci — „cît mai departe de conținut". Iar această lozincă este reflectarea în conștiința oamenilor a faptului că se constată deja lipsa conținutului de viață.

Nu contează că oamenii vorbesc despre ei : „S-avem iertare, ce conținut vă trebuie ? Opera artistică este de față și în ea am spus tot ce aveam de spus. Eu am, bineînțeles, multe idei și sentimente care ar putea fi incluse în muzică sau poezie, în pictură sau sculptură, dar cînd mă apropii de șevalet, de actul de creație artistică, ele devin ceva inutil". Adevărul este că ei n-au nici un fel de idei, sentimentele sînt mărunte și capricioase și toate teoriile lor se aseamănă cu raționamentele vulpii care găsea că strugurii sînt acri. Această analogie se impune cînd vorbești despre un om care a disprețuit conținutul, a uitat că artistul este creator în domeniul ideilor și emoțiilor, și raționează ca o cîrtiță care nu încearcă să privească deoarece oricum nu are ochi, sau ca o rață domestică ce nu vrea să zboare întrucît are aripile atrofiate. Intelectualitatea artistică burgheză din vremea noastră, în totalitatea ei, dar mai ales cea din domeniul artelor plastice, este lipsită de conținut pentru că și-a epuizat conținutul însăși burghezia — principala clasă pe care această intelectualitate se bizuia.

Burghezia și-a epuizat demult conținutul său istoric progresist, lucru clar pentru toată

Scanned with OKEN Scanner

lumea. Ea putea să jefuiască milioane după milioane, putea să ducă mai departe politica sa de a îngrămădi zero-uri după zero-uri, dar să-și apere valoarea sa socială în arta de idei, ea n-a fost în stare. Excepții există pretutindeni : au fost cîțiva poeți, în special în timpul războiului imperialist, care au încercat să se ridice în apărarea capitalismului ; de exemplu, De Qurell demonstra că, în timp ce capitalismul este leu, proletariatul este un șacal ce folosește rămășițele de la banchetul leului. Dar în asta era o asemenea prostie că pînă și partizanilor burghezi le era clar că, gîndind așa, nu puteai decît să te compromiți. Și mai înainte, cînd Nietzsche, cu ajutorul decantării sentimentelor feudale, sprijinea indirect megalomania burghezului afirmîndu-l pe superomul său, a produs un adevărat scandal ; nu se poate concepe ca în personalitatea pustnicului Zaratustra, care plutea deasupra bucuriilor și durerilor lumii, să poată fi găsită vreo justificare a bancherului grăsan care se desfată în restaurantele capitalei și în casele publice pe seama muncitorilor jefuiți de el. Dintr-o asemenea analogie n-a ieșit nimic.

Nu se poate afirma că n-a fost și capitalismul preamărit uneori în artă. Luați pe un poet ca Verhaeren care se ține deoparte de arta desuetă și ocupă o poziție specifică, întrucîtva mai apropiată de proletariat. Verhaeren creează în „Bancherul“ său o grandioasă imagine a capitalismului. El presupune că bancherul, cu toată urîțenia sa mercantilă exterioară, este de fapt un tiran atît de odios, un despot așa de mare cum n-a mai cunoscut istoria. Dar reiese oare de aici o apologie ? Nu, nu rezultă, pentru că, după Verhaeren, burghezul este un mare hrăpăreț ce trebuie nimicit cît mai repede, altminteri el putînd pricinui multe nenorociri.

Este imposibil de spus din ce parte s-ar putea ajunge la justificarea capitalismului. Tocmai de aceea clasa capitaliștilor a devenit indi-

Scanned with OKEN Scanner

ferentă față de formele etice ale justificării sale. Dar odată ce arta a încetat să-i mai fie necesară ca autojustificare, ea a devenit pentru burghezie utilă doar ca un decor, ca distracție. De aceea capitalistul i-a spus artistului: desfată-mi pîntecul, fii tapițerul meu, fii bufonul meu. Și artiștii care au început să facă pe placul burgheziei au trebuit fie să rumege din nou comorile foarte vechi și absolut inutile ale academismului (aceasta este arta pompierească, arta bătrînelor bufnițe venerate și regretate de burghezie), fie să renunțe la orice fel de conținut și să se lanseze în ceramica pură, în covorul pur, în jocul de culori, de sunete ș.a.m.d., care procură o satisfacție exterioară fără a mai tinde să ajungă nici la inimă nici la rațiune. În sfîrșit, se dezvoltă arta strengărească, arta căreia îi place să se joace cu calambururi agere și să cînte voluptatea animalică.

Astfel arată arta pe care această burghezie sleită de vlagă virilă și-a pus pecetea ei unsuroasă. Dar și aici sînt artiști care, chiar dacă au slujit burghezia, n-au făcut-o fără rezerve și în mod voluntar.

Intelectualitatea artistică din țările capitaliste provine cele mai adesea din rîndurile micii burgezii. De aceea destinele ei sînt strîns legate de destinele istorice ale acestei clase. Un punct de cotitură în evoluția micii burghezii în capitalism a fost anul 1848. Cunoașteți caracterul revoluției de la 1848. În acest an, mica burghezie a intrat în luptă cu marea burghezie și cu moșierii, dar s-a speriat de amploarea mișcării proletariatului și a țărănimii sărace, a trădat în mod sîngeros proletariatul și s-a depărtat de el. Aici deci a început amurgul micii burghezii. Mica burghezie a pierdut tradițiile revoluționare ale „stării a treia", a încetat să mai fie purtătoarea marilor idei și idealuri progresiste ; ea s-a dezbinat din interior și și-a pierdut încrederea în sine. Au apărut utopiști reacționari, fanatici care strigau : „Înapoi către evul me-

Scanned with OKEN Scanner

diu !“, ba chiar și artiști care au încercat să exprime acest îndemn, dar negăsind ecou, au amuțit. Au fost mulți dintre cei care au căzut în misticism, desperare și pesimism. Toate aceste stări de spirit sînt dezolante ; ele nu ajută să trăiești, ci constituie, ca să zicem așa, conștiința propriei descompuneri. Această conștiință a propriei lipse de valoare duce la întețirea antisemitismului: „iată-vezi, cică evreii ne-au cotropit pentru că sînt mai tari și mai șireți decît noi“. Începe campania de ură împotriva femeilor — antifeminismul sau chiar feminismul — mișcarea femeilor sub steagul urii față de bărbați. Desigur, și una și alta constituie fenomene bolnăvicioase ; chiar dacă ele au temeiuri obiective în diviziunea socială a muncii, cu atît mai rău întrucît se vede clar că aici sînt retezate înseși temeliile existenței.

Poeții care au început să reflecte stările de spirit ale degeneraților epocii imperialiste, au exprimat esența decadentă a sfîrșitului de veac al XIX-lea, a așa-zisului *fin de siècle*. Ei așa s-au și autobotezat — decadenți și au recunoscut absolut clar că sînt oameni ai crepusculului, că au încetat să mai cînte (cum spuneau ei) toată omenirea ; că ei pot numai să plîngă. E drept, mai spuneau : poezia noastră este plină de conținut și este simbolistă. Dar trebuie să știi s-o descifrezi.

Goethe este simbolist ? Da, în „Faust“. Dar Shelley în „Prometeu“ ? Da, desigur. Să-l luăm pe Eschil : este un simbolist. Dar ce fel de simbolist ? Este un simbolist care s-a străduit să cuprindă într-o imagine oarecare imense fenomene ale realității și să-și însușească într-o formă artistică densă și concisă, într-un simbol artistic, un gigantic volum de idei și trăiri sufletești.

Dar decadentul simbolist ? Decadentul simbolist spune : eu am pe fundul sufletului, unele semiidei subconștiente și sferturi de sentimente, dar tocmai ele sînt importante pentru mine. Ca

Scanned with OKEN Scanner

să trăiesc sentimente adevărate mi-e imposibil : ele sînt prea grosolane, sînt pentru oamenii de rînd, cît despre noi — oamenii subțiri — noi ascultăm la ceea ce se petrece în subsolul sufletului nostru și aceste nuanțe și aceste „simțiri" fine, noi, ca individualiști exacerbați, încercăm să le transmitem, printr-un fel de dulce murmur muzical, publicului subțire.

Decadentul simbolist considera că este chiar bine să nu fie înțeles. Rimbaud se mîndrea cu faptul că ale sale „Illuminations" nu pot fi înțelese. Mallarmé insistă asupra faptului că pe el îl pot înțelege numai oamenii aleși. Această însingurare, adică tocmai ceea ce este de fapt foarte meschin și foarte mărginit în om, era adevărata mîndrie a simboliștilor.

Noi observăm pauperizarea conținutului, aproape deplina sa dispariție. Aici își are de fapt obîrșia o întreagă zonă artistică lipsită de conținut. Și prin ceea ce numim „fără conținut" vrem să subliniem că la asemenea artiști n-a existat nici o aspirație serioasă spre exprimarea unei idei oarecare, ei apărîndu-și pînă în ziua de astăzi dreptul la arta fără idei, fără obiect, fără conținut emoțional.

O asemenea decădere a conținutului a mers pe întregul front al artei și importanța acestui fapt este așa de mare încît, plecînd de aici, poți ajunge să clarifici atît trăsăturile de bază cît și cauzele sociale ale diferitelor direcții ultramoderne.

Aproape simultan cu decadentismul și cu simbolismul, se desfășoară și impresionismul. Impresionismul nu este înțeles de către toți în mod just și, fără înțelegerea sa, nu se poate înțelege nici ceea ce a urmat după el.

„Generalii" impresionismului au purces, într-un fel, dintr-un realism deosebit de cinstit și au fost oarecum continuatori ai acestuia. Naturalistul Zola scria în romanele sale că impresionismul și naturalismul sînt frați buni. Totuși, între impresionism și realismul clasic

Scanned with OKEN Scanner

este o deosebire esențială. Asupra ei au atras, în repetate rînduri, atenția impresioniștii înșiși.

Realistul Courbet, spuneau teoreticienii impresionismului, înfățișa obiectele reale nu așa cum le vede omul ; el zugrăvea ceea ce se formează în noi ca o impresie medie despre copac sau despre om ; iată deci că tocmai această reprezentare medie, așa zicînd esența obiectului, este redată de el în tablou. Realistul este, în acest sens tot așa de departe de realitatea vie ca și egiptenii, de pildă, care, pentru a trasa o siluetă, luau în același timp chipul omului din profil, iar corpul din față.

Să luăm ca exemplu această foaie de hîrtie. Veți spune că este albă ? Nu este adevărat. În condițiile iluminării de aici, ea este desigur nu albă, ci are un ton gălbui și o serie întreagă de tonuri albăstrii ; dacă o scoatem la soare, va fi albă, iar dacă o veți privi la o fereastră cu sticlă colorată în roșu, foaia va fi și ea roșie. În funcție de diferența de iluminare, ea va prezenta diferite blicuri și, întrucît o lumină albă egală, difuză, nu există aproape niciodată, această foaie de hîrtie numai arareori poate să pară albă. Iată că artistul impresionist o și spune singur: dacă vreau să fiu realist autentic, atunci de ce să pictez obiectul așa cum îl consideră oamenii de știință ? Eu îl pictez așa cum îmi apare mie în realitate — acesta va fi adevărul ochiului meu ; toate lucrurile trebuie surprinse așa cum par ele într-un moment dat.

Aceasta a fost o întreagă revoluție în pictură. Artistul n-a mai ținut cu orice preț să redea obiectele așa cum se prezintă ele minții noastre, ci s-a străduit să le reflecte așa cum se revelă ele receptării noastre nemijlocite, de fiecare clipă. Or, datorită acestui fapt, rezultă schimbări specifice în redarea realității și trecerea de la realism la subiectivism. Claude Monet pictează catedrala din Rouen de patruzeci de ori, sau un stog de fîn oarecare de șaizeci și șapte de ori, făcînd aceasta dimineața, seara, creînd de fiecare dată, și în condițiile

Scanned with OKEN Scanner

unei iluminări și ale alteia, un nou tablou, în funcție de ce vede ochiul său. De aici caracterul de non finit, de studiu. de schiță. Trebuie să surprinzi lumina chiar în acest moment, căci peste o jumătate de oră ea va fi alta. Și fiecare asemenea imagine fugară depinde nu numai de condițiile obiective ale naturii, ci și de condițiile subiective, de gradul de agerime al ochiului, depinde de cît îmbrățișează ochiul cu privirea și de cît lasă să-i scape, depinde apoi de ceea ce îl interesează pe artist la un moment dat și de dispoziția sa sufletească în care s-a apucat de lucru.

Următorul pas făcut de impresionism a fost afirmația că artistul nu trebuie să picteze detaliat, că el trebuie să redea numai principalul efect coloristic — „impresia". Fiindcă impresionismul, vedeți dv., nu zugrăvește pur și simplu obiectul cum arată acesta la un moment dat. Dacă am avea Kodak-uri care să reproducă aidoma culorile, acesta încă n-ar fi impresionism. Nu, impresionismul înseamnă impresia fugară pe care un artist anumit o primește de la un obiect dat. Aici este ușor de tras concluziile pe care le-a tras impresionistul englez Whistler. El spunea : cînd privesc trist la Tamisa, ea este una, iar cînd sînt vesel, este cu totul alta. Și în adevăr, dacă este să crezi percepției proprii, atunci impresia este un act în care străbate un anumit temperament sau dispoziție sufletească. Nemții îi numeau direct pe peisagiștii impresioniști Stimmungslandschafter [14]. Noi știm că soarele nu este trist cînd apune — de fapt el nici nu apune, ci pămîntul se rotește — și cu toate astea, asfințitul este trist pentru că produce o impresie tristă asupra artistului, și impresionistul remarcă acest moment trist. Artistul creează investind tabloul cu ceea ce se petrece în sufletul său, conferind această muzică interioară subiectului prelucrat. Iată de ce, în mod firesc, impresionismul a devenit îngust, subiectivist.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă veți spune : vreau să pictez lucrul așa cum îmi apare mie, aceasta înseamnă nu lucrul însuși, ci reprezentarea mea despre lucrul respectiv, iar acesta se poate să vă apară altfel decît mie și atunci eu nu voi fi satisfăcut și nu voi înțelege. Impresionismul nici n-a fost, dealtfel, înțeles la început. Apoi publicul a reacționat pozitiv și a început să guste farmecul acestor opere, s-a obișnuit cu tonurile specifice, cu deformările cromatice și cu deformările formei la care recurgeau impresioniștii.

Impresioniștii și neoimpresioniștii francezi și-au propus ca sarcină să redea freamătul luminii în jurul suprafețelor, să reproducă acele reflexe și licăriri care alunecă, ca să zicem așa, pe suprafețele obiectelor. Adică tocmai culorile vibrante, transparente, semitransparente. Cum se poate obține un asemenea efect ? Neoimpresioniștii au hotărît să-l dobîndească prin juxtapunerea unor puncte luminoase de diferite culori care, privite de la o anumită distanță, se contopesc ; se obține astfel impresia unei anumite culori și această culoare sintetică devine vie, tremură și vibrează ca o adevărată rază de lumină.

Dar oricît ar fi fost de luminoase unele efecte picturale, impresioniștii n-au putut să reproducă în mod realist realitatea.

Ei n-au depășit zona atitudinii formale față de artă în adevăratul sens al acestui cuvînt. Ei spuneau : treaba noastră este să vă transmitem cu o mare artă cum ne apar nouă lucrurile.

Ce rost au aici lucrurile ? Noi și așa le vedem. De ce să le mai reproducem ? De ce să redesenăm și să maimuțărim natura ? Or, despre ce-i vorba ? De ce consideră impresionistul că el are motive serioase ca tabloul să-i fie prețuit și bine plătit ? Adevărul este că burghezia franceză care și-a pierdut conținutul intim însușindu-și cultura claselor care, deasemenea, își pierduseră cîndva conținutul propriu, așa-zisa Franță culivată adică, are un

Scanned with OKEN Scanner

extraordinar gust pentru formă. De aceea, valoarea tabloului nu rezidă pentru ea în faptul că reprezintă o femeie scăldîndu-se, ci în faptul că Renoir a redat-o cu atîta neobișnuită măiestrie — și nu în sensul asemănării, cît în acela al vibrației cromatice. Artistul a arătat o porțiune din lume, privită cu totul alți ochi și fără el nu veți fi în stare să vedeți așa. Capacitatea de a vedea într-un fel „nou" în mod subiectiv, facultatea de a fixa propria percepție subiectivă și originală, iată în ce rezidă forța și importanța impresionismului.

Dar concomitent cu aceasta, începe o nouă mișcare — alături de impresionism începe să se dezvolte cubismul.

Impresionismul îl considera drept unul dintre principalii săi reprezentanți pe Cézanne, deși Cézanne se lepăda de impresionism. Cubismul îl consideră pe Cézanne drept fondator al său deși Cézanne, dacă ar fi văzut operele cubiștilor, s-ar fi lepădat, probabil, cu groază de ele. Dar în aceasta este și o doză de adevăr : Cézanne este și impresionist și cubist.

Despre Cézanne trebuie spus că a fost un om de o excepțională conștiinciozitate și de o imensă și sinceră dorință de a realiza un tablou adevărat, într-o vreme cînd aproape toți pierduseră putința și chiar cheful de a picta „tablouri". În comparație cu Poussin, cu Claude Lorrain sau cu un alt mare artist din epoca Renașterii ,un academist francez apărea ignorant și absolut neîndemînatec, arta de a picta tablouri căzînd într-un „sos brun-cenușiu", în imitarea epigonilor mărunți. Iar impresioniștii pictau în loc de tablouri originale, decupaje din natură. Impresionistul nu-și punea niciodată problema compoziției, pe el interesîndu-l doar culorile și lumina.

În Cézanne s-a născut o adîncă necesitate interioară de a crea, dimpotrivă, tocmai tabloul construit, finit, care nu presupune nici o continuare la dreapta și la stînga, în sus și în jos, — tabloul despre care să știți de ce rama s-a

oprit aici și de ce în cuprinsul acestei rame linia a mers așa și nu altfel, de ce aceste culori se combină așa și nu altfel. În el exista dorința de a face din tablou o operă de artă finită, în care totul să corespundă unei idei — de la format și desenul ce schițează forma, pînă la combinarea culorilor.

Mai mult decît atît, Cézanne a înțeles că impresionismul descrie lumea ca și cînd ar fi lichidă, vaporoasă, și el și-a dat seama că asta nu-i adevărat. Cu cît impresioniștii și neoimpresioniștii treceau mai hotărîți la descrierea lumii așa cum apare ea ochiului, cu atît tabloul și desenul deveneau mai puțin asemănătoare cu realitatea. Cézanne a înțeles că atunci cînd privim la un lucru, îi simțim greutatea, înțelegem că el are un anumit volum. El a realizat că fiecare culoare își are o valoare *(valeur)* a sa, o oarecare greutate coloristică, în timp ce la impresioniști ea este o zeamă, o dizolvare treptată a lumii în miraj.

De aici formula lui Cézanne : eu vreau ca după natură să fac tablouri de genul celor ale lui Poussin.

Foarte adesea, Cézanne recunoștea : iată, dacă aș putea să pictez un tablou așa cum picta Tintoretto, aș muri satisfăcut.

Desigur, adepții lui Cézanne consideră că Tintoretto este un galoș vechi și că este rușinos să pictezi așa cum picta el. Abia acum lumea începe să înțeleagă cîte puțin ce legătură este între Poussin, Tintoretto, Ingres, Corot și același Cézanne. Abia în ultima vreme începe să se înțeleagă în ce consta esența cézannismului.

Fapt este că Cézanne n-a fost un foarte talentat artist, el a fost un desenator destul de slab și un destul de slab colorist. Eu înțeleg că admiratorii lui Cézanne pot fi indignați de cuvintele mele, dar la această concluzie ajung acum, unul după altul, toți foștii apărători ai lui Cézanne. Culorile lui Cézanne sînt tulburi, confuze, neputîndu-vă procura nici a suta parte

Scanned with OKEN Scanner

din acea adevărată delectare estetică pe care o aveți de la adevăraţii coloriști de genul lui Turner sau al unora mai profunzi, ca venețienii. Nu este vorba ca Cézanne să fi vrut în mod conștient să lucreze în alt fel decît venețienii ; el n-a putut să se ridice pînă la nivelul lor, n-a avut resurse pentru asta. Nici chiar în privinţa compoziției Cézanne n-a fost mare. Dar el s-a străduit cu pasiune să construiască tabloul și tocmai aceasta a făcut ca operele sale să fie atît de originale.

Referitor la adevăraţii maeștri, referitor la Rubens sau la Velázquez, n-aţi putea să spuneți dacă s-au străduit sau nu ; fapt este că ei au construit unele tablouri sau altele. Apoi vin deja oamenii și, privind la munca lor, spun : „iată cum trebuie compuse tablourile".

Să luăm un exemplu : analizîndu-se „Fîntîna din Bahcisarai", s-a descoperit că atunci cînd vorbește un anume personaj, în vorbirea sa se întîlnește o imensă cantitate de litere „l", iar în vorbirea altuia o mare cantitate din litera „r". Nu se poate, desigur, crede că Pușkin s-a gîndit, pe cînd scria această operă, că aici trebuie neapărat să trîntească cincizeci de bucăți din „r". Nici vorbă, el ar fi rîs despre asta și noi cunoaștem vederile sale în această privinţă. Dacă Pușkin a trudit mult la forma operelor sale, apoi a făcut-o după ureche. El căuta să-și dea seama dacă versurile sună satisfăcător, dacă sună exact sau nu, și nu număra nici un fel de puncte și virgule. În schimb, acum, un oarecare deștept, Brik, sau un alt „neopușkinist", dacă vreți, se apucă să facă aceasta. Iată, am aici, chipurile, o damă delicată, așa că trebuie musai ca ea să lîlîie, iar aici am, chipurile, un despot și trebuie neapărat ca el să rîrîie. Vom scrie, așadar, conform acestui principiu și va fi minunat. Dar oricine va vedea că te joci de-a rîrîiala și de-a lîlîiala va recepta acest lucru nu prin emoție, ci

Scanned with OKEN Scanner

prin raţiune, prin reflecţie. Aceasta este boala multora dintre contemporanii noştri.

Cézanne a forţat în chip dureros resursele sale şi, deseori, în locul a ceea ce el ar fi vrut atît de mult să dea, a făcut numai ceea ce a putut, adică a siluit figura pe care a construit-o şi asta putea să ducă la succes numai în cazuri rare !

Or, cei care l-au urmat pe Cézanne n-au înţeles din toate căutările sale tocmai ce a fost sănătos în ele, adică setea lui vădită de a construi tabloul din materialul naturii, păstrînd încrederea în existenţa ei obiectivă pentru ca, prin caracterul real şi prin ponderabilitatea imaginii, să spargă caracterul ei plan, gauguinian. Cézanne îşi ieşea din fire cînd auzea spunîndu-se că tabloul trebuie să fie plat şi să redea lucrurile ca imponderabile. Marea lui sarcină era să redea materialitatea deoarece adevăratul pictor trebuie să releve forţa lumii reale şi să creeze imaginea lumii noi, mai bună decît cea pe care o vedem. Dar însuşi Cézanne a eşuat şi nu a ştiut precis încotro să meargă ; a înaintat cu paşi şovăielnici. Iar urmaşii săi au făcut deja paşi cu totul greşiţi, crezînd că esenţa cézannismului rezidă în „deformare".

Ne întrebăm : de ce a apărut Cézanne ? A fost oare el numai un aiurit ? El nu numai că n-a fost un aiurit, dar a fost şi un om a cărui creaţie a devenit un punct de cotitură în arta europeană modernă. Trebuie să clarificăm de ce a apărut el şi de ce urmaşii săi, în loc să-l înţeleagă just şi să-i continue căutările, eliminîndu-i erorile şi inconsecvenţele, au deformat în fel şi chip calea urmată de el. Marxismul oferă un răspuns exhaustiv la ambele întrebări.

Cézanne a apărut pentru că, în acel timp, o anumită parte a burgheziei a început să-şi dea seama că libertatea concurenţei este pentru burghezie un lucru primejdios ; că degenerarea parlamentului liberal burghez poate duce la catastrofă ; că ea trebuie să se organizeze, să

Scanned with OKEN Scanner

se grupeze strîns unită sub steagul dictaturii burgheze.

Şi iată că acest drum de la anarhia liberală către aspra disciplină monopolistă şi-a găsit, în şcoala monumentalistă franceză, expresie în cézannism. Caracteristic este faptul că el a găsit sprijin în puternica uniune monarhistă, care este şi acum vie, aceasta avîndu-l în fruntea ei pe Maurras. Maurras a creat o nouă teorie a orînduirii burgheze. Maurras vrea monarhie, dar în nici un caz pentru că aşa cere tradiţia, ci pentru soliditatea a tot ce este burghez. În loc de parlament, Maurras propune o reprezentantă aleasă din partea uniunilor profesionale şi a atelierelor ; o astfel de cameră ar urma să fie consultativă şi să exprime raporturile dintre organele de stat. Dar pentru ca disputa dintre aceste organisme să nu ducă la anarhie, deasupra camerei consultative trebuie să stea „un guvern puternic". În general vorbind, Maurras presupune că problema ar găsi o rezolvare optimă dacă locuitorii Franţei ar avea o atitudine procatolică şi ar face din biserică un reazem ideologic, slujind tronul cu credinţă şi adevăr. Dar Maurras înţelege că nu se poate învia catolicismul, nu poate fi dat un decret în acest sens. Înseamnă că trebuie cu atît mai mult să se creeze un minister deosebit de puternic, cu prerogative dictatoriale, un guvern central foarte autoritar în fruntea căruia să se afle un om absolut independent, aşa cum poate fi numai monarhul.

Burghezia imperialistă repetă întruna că este neapărat nevoie ca tot ce este individual şi parţial să se organizeze şi să se supună centrului care trebuie să impună prin construcţia sa „monumentală" şi printr-o „cultură armonioasă".

Justeţea părerii mele despre esenţa cézannismului este confirmată de disputa renumiţilor compozitori ai Franţei. Debussy se amuză jucîndu-se cu culorile şi creează o muzică fluidă

Scanned with OKEN Scanner

care reprezintă un joc al stărilor sufletești, un joc de paiete, o jonglerie cu culori. Or, — spun inamicii săi — muzica nu trebuie să semene cu un tablou impresionist, ci cu o construcție de arhitectură. Este important să exprimi nu jocul stărilor sufletești, să creezi nu un squerzo, nu un capriccio, nu o improvizație, ci un întreg templu din sunete. Înapoi la Bach, înapoi la muzica religioasă, înapoi la vechea construcție ! D'Indy o spune direct că această muzică monumentală se organizează concomitent cu trecerea societății de la anarhie către unitatea monumentală a marii monarhii.

Burghezia a cîrmit-o către sistemul greoi al educației cazon-patriotice, a pornit pe calea sporirii puterii președinților și dictatorilor etc. ...Toate acestea i-au fost necesare burgheziei pentru lupta sa cu dușmanul din afară și mai ales cu cel din interior. Există oare în prezent un curent burghez care ține la lozinca „Jos parlamentul ! Trăiască patria !" și care înțelege, în același timp, prin patrie o puternică organizație a claselor dominante, care reprimă cu forță brutală tot ce i se opune în afara hotarelor sau în propria țară ? Un asemenea curent există. Pînă la războiul din 1914, el s-a manifestat sub forma șovinismului în ascensiune și a militarismului care a schimbat întreaga fizionomie a burgheziei.

Să fi văzut dv. burghezia franceză antebelică. Tipul înaintat al tînărului burghez din acea vreme era bărbatul îmbrăcat aproape femeiește ; toate grijile lui cu privire la înfățișarea exterioară se reduceau la preocuparea de a părea plăpînd din punct de vedere spiritual. El se temea de tot ce era grosolan, adică de sănătate. Biftecuri ? Aș ! În afară de nu știu ce siropuri dintre cele mai ușoare, el nu putea să înghită nimic. El avea gastrită, avea catar al inimii ; el nu putea iubi femeia și spunea resemnat că în această viață dragostea este impură, că noi ne unim cu iubita dincolo de mormînt ș.a.m.d. Așa arăta, la sfîrșitul secolului,

acest tînăr burghez moleșit, și o astfel de literatură moleșită crea el și creau pentru el.

Dar priviți ce se întîmplă începînd de la 1900 încoace, cînd se afirmă gălăgios Marinetti ? Burghezul începe să dueleze, să boxeze, să zboare cu viteza fulgerului în automobile, să-și fortifice mușchii prin sport. Îi imită pe americani — doar este necesară o imensă rezervă de energie pentru a putea ține lumea în mîini. A fost lansată lozinca : „Întăriți-vă ! Intăriți-vă și organizați-vă“ ! Pentru ce ? Pentru a transforma Franța (sau în general „patria“) într-o mare putere. Iar marea putere și autoritatea în interior și în afară dă posibilitatea să se construiască un enorm edificiu național în care toate părțile sînt puternic angrenate și servesc la creșterea măreției lui. Față de artă au început să formuleze exigențe corespunzătoare, ea trebuie să desfete, să mobilizeze, să insufle energie și să cheme la organizare. Cubismul insufla puțină energie. El mergea pe linia analizei și reflecției. Franța intelectuală, deși ideea „organizării“ îi impunea de multă vreme respect, era încă prea apatică, prea hiperculturalizată și nu era pregătită să grohăie și să urle pentru ca în ea să se trezească dintr-o dată fiara.

Acum sarcina artistului burghez a început să fie aceea de a pătrunde în „alcătuirea intimă“ a lucrurilor, de a înțelege fiecare lucru în construcția sa particulară și de a-l uni cu altele sub forma unei construcții generale, complicate dar rezistente.

La început, constructiviștii nu știau cum să organizeze întregul și în numele cărei idei s-o facă. Au fost încercări de a se crea tablouri matematice, tablouri geometrice, dar acestea, categoric, n-au convins pe nimeni. Astea erau totuși lucruri lipsite de tendință ; nu exista nici o idee-pivot în jurul căreia să se poată organiza materialul.

Să spunem că artistul sacrifică particularitățile, le depersonalizează în favoarea „între-

Scanned with OKEN Scanner

gului". Și fiecare cetățean de rînd trebuie să se sacrifice în favoarea statului și scopurilor acestuia. Dar acest stat apără puterea minorității. Cum se justifică acest lucru ? Nu se știe. De unde să iei ideile înălțătoare și sentimentele tulburătoare care ar putea să servească drept temelie pentru o asemenea organizație ? N-ai de unde !

Pentru burghezie sînt accesibile numai organizațiile asemănătoare cu cazărmile, cu corporațiile de studenți și de funcționari, care nu sînt puternice prin faptul că au un țel bine determinat, ci se mîndresc cu disciplina ca atare. Tot la fel, școlile artistice chemate să „organizeze", școlile care se îndreaptă de la anarho-impresionism către constructivism, au pășit și ele pe calea constructivismului nonobiectivist. A reda structura inițimă a lucrurilor, a le sfărîma în acest scop, a arăta lucrul simultan din diferite părți — aceasta înseamnă pur și simplu să procedezi cu obiectul imaginii la manipulări cu caracter pur formal. În aceste condiții, se afirmă fără nici o justificare că se descoperă, chipurile, „esența intimă" a lucrurilor. În realitate, esența interioară a unei ghitare o știe admirabil de bine meșterul care a făcut-o. El o cunoaște mai bine decît cubistul care o sfarmă și o înfățișează, în tabloul său, sub formă de surcele, în stare demontată.

Cubiștii și constructiviștii, cézanniștii de diverse nuanțe n-aveau nici un sentiment viu, nici o idee vie, ci aveau doar conștiința necesității de a „se organiza" și de a „organiza" lumea.

Cîteva cuvinte despre futurismul italian. Și futurismul a răspuns nevoilor burgheziei, nevoilor „revoluției culturale" burghezo-imperialiste. Burghezia s-a străduit să fortifice corpul și să-și tonifice nervii ; ei îi trebuia un tonus vital agresiv și vioi spre a o face aptă pentru lupta cu proletariatul revoluționar și pentru

Scanned with OKEN Scanner

lupta armată cu alte grupări burgheze în scopul reîmpărțirii lumii. La naiba decadența și cimitirul ! Să ne bucurăm de viață, să prindem momentul imediat pe care viața noastră febrilă ni-l oferă ! Arta burgheză cunoscută sub numele de futurism a făcut cotitura către brio-ul interior, vrînd ca totul să se învîrtească în interior ca o roată, așa cum se învîrtește în afară. Dacă omul ar fi avut o idee socială, mare și valoroasă, apoi el n-ar fi făcut-o pe bufonul, n-ar fi făcut jocuri de artificii din orice obiecte, culori și diferitele bucăți de material, ci ar fi conferit operei sale o oarecare armonie. Dar chiar și în literatură a început să dispară ideile cît de cît integre și clar exprimate. Să-l luăm pe Marinetti : operele lui sînt absolut lipsite de conținut și tind către ermetism pentru că unor asemenea scriitori le place să audă cît sună de brutal, de grosolan această absurditate. (Să ne amintim de „dîr-bul-scir-ul“ futuriștilor noștri. Grosolănia acestui stil contrazicea orice tendință de edulcorare care dominase pînă atunci. Rostul ei era ca cititorul să se acorde, ca să zicem așa, nu cu nota minoră ce domnise înainte, ci cu toba turcească la care nu se știe ce se execută, dar care se face zgomotos simțită.

Futurismul este expresia forței dușmanului nostru. Futuriștii intelectuali făceau pe plac burgheziei care se pregătea de război. Din punct de vedere formal, însă, ceva-ceva este, poate, folositor aici și acelei arte care ne va însoți pe noi în lupta contra burgheziei.

Futurismul italian este reacția clasei condamnate la pieire, dar încă rapace, care și-a epuizat conținutul și a devenit pasivă lăuntric. Futurismul a apărut din nevoia de doping. Ridicarea tonusului vital și-a găsit expresie în caracterul brutal și superficial-energic al futurismului, iar absența conținutului și-a găsit expresia în deformările futurismului, așa cum tendința către organizarea minților în condițiile lipsei unor idei organizatoare a dat naștere cu-

Scanned with OKEN Scanner

bismului cu deformările sale în ceea ce privește natura.

Trecem acum la analizarea unui fenomen care a atras puternic atenţia asupra sa, în ultima vreme, și anume a expresionismului german.

Însăși denumirea de „expresionism“ vădește că aici este vorba de o opoziţie făcută impresionismului. Într-adevăr, în multe privinţe, expresionismul și impresionismul sînt antagonice. Impresionismul înseamnă „arta impresiilor“ iar expresionismul — „arta expresiilor“. Artistul impresionist spune : eu vreau întru totul ca în chipul cel mai cinstit să redau impresia pe care o primesc de la natură și aceasta în mod cu totul nemijlocit și în toată puritatea ei. Artistul expresionist spune : eu n-am de-a face cu natura ; singurul lucru pe care îl vreau de la artă este ca mie să mi se dea posibilitatea de a prezenta lumea mea lăuntrică.

E adevărat, am arătat că impresionismul este subiectiv și chiar cubismul care are pretenţia obiectivităţii aproape ştiinţifice, este tot subiectiv. Impresioniștii francezi susţineau că vor să reflecte lumea obiectivă, însă imediat după aceea au început să demonstreze că obiectivă este doar lumea care-i apare artistului, și încă într-o anumită stare sufletească, va să zică lumea refractată de subiect, pusă în dependenţă totală de starea conștiinţei sale. Și cu toate acestea, sarcina lor era, așa cum eu am subliniat-o deja, pur artistică. Sarcina pe care trebuia să și-o propună un maestru era de a reda această lume a fenomenelor în așa fel încît s-o aducă la starea de vitalitate multicoloră, folosind pentru aceasta agerimea ochiului și iscusinţa mîinii.

Cubismul s-a oprit, chipurile, asupra „esenţei interioare“ a lucrurilor. Omul nu este deloc un om-fenomen și copacul nu este deloc un fenomen-copac ; ce este mîna sau creanga, așa cum ni se oferă ele în chip nemijlocit, n-are importanţă ; principalul este esenţa lor. Eu

Scanned with OKEN Scanner

vreau să redau însăși esența — spune cubistul —, cel mai important lucru aflat în copac, ceea ce este principala sa „idee constructivă". Iar ideea principală constă în aceea că respectivul copac reprezintă o coloană nu absolut netedă, fără o simetrie moartă ; se poate lua, deci, un cilindru ușor strîmbat. Scoarța copacului poate avea o culoare sau alta care se poate schimba în funcție de lumină, dar asta n-are importanță ; căci eu vreau să redau esența construcției și de aceea trebuie luate tonuri cenușii sau brune, proprii totdeauna oricărui colorit al copacului, și trebuie colorată scoarța în această culoare neutră. Iar mai departe, coloana sau cilindrul se ramifică în cîțiva mici cilindri-crengi, separați. Și iată că acesta va fi „copacul în esența sa" ! Impresionismul, dorind să redea ceea ce era mai esențial, surprinde numai ceea ce este original, reducînd totul la pete de culoare. În timp ce cubismul caută să găsească două-trei trăsături de bază ale „tipicului" și cu ajutorul geometrismului să le confere liniilor mai multă unitate și precizie schematică.

În felul acesta, cubismul tinde să imprime construcțiilor picturale maximum de pondere. maximum de substanță tocmai prin faptul că le lipsește de atmosferă, de finețea trăsăturilor, de detalii, că le reduce la schelet, la esență.

Dar fiecare poate să abordeze această problemă în chip diferit : unul așa și altul altminteri ! Dealtfel, ar fi, nu-i așa, plictisitor dacă toți ați simplifica uniform. Inventați ceva mai variat căci; altfel, ce-ar fi ? Mîinile — cilindri, picioarele — cilindri, trunchiul — cilindru, gîtul — cilindru, capul — sferă, și nu se poate să înfățișezi omul așa tot timpul, ca pe un manechin folosit uneori în școala de pictură sau întrebuințat de către croitori pentru probe. Ar fi plictisitor, de aceea trebuie mers mai departe și arătat, de pildă, omul așa cum l-ați vedea dacă l-ați privi simultan dintr-o parte, din

Scanned with OKEN Scanner

spate și din față. Sau se poate și așa : să-l redai pe om din față, iar alături să așezi în același timp jumătatea sa întoarsă în profil sau să-l pictezi, să zicem, cu o culoare din față, cu alta din profil și să-l postezi astfel încît să se poată vedea și o parte și alta, iar în combinația de culori să imprimi un anumit gust pentru arid, să calculezi matematic cum trebuie distribuite diferite fețe ale obiectului zugrăvit, chiar și aspectele sale interioare, pe cît se poate evitînd bogăția coloristică, iar dacă se recurge totuși la aceasta, trebuie făcută numai cu scopul de a conferi construcției un mai mare efect. Iată, așadar, un tratat de pictură despre „construcția lucrului" !

Dar e clar că, zugrăvit în felul acesta, omul nu numai că nu seamănă de loc cu sine, dar în general nici nu seamănă a om. Și desigur, aceasta nu se va întîmpla pentru că cubiștii nu știau să zugrăvească fidel natura, ci pentru că ei nu năzuiau la asta.

Țin minte cum unul dintre artiștii „extremiști" interesanți mi-a arătat portretul soției sale. El a așezat portretul pe dușumea și am văzut că acesta reprezenta ba un fel de sos din nap și morcov, ba un fel de covor absurd. El a privit îndelung la portret și a spus : „Desigur, nu i se poate cere să semene". Asta mai trebuia ! Acolo erau puține trăsături care să semene cu omul în general, deci și cu soția sa în special. El și-a zugrăvit soția nu în mod realist, desigur, ci a tăiat-o, în imaginație, în bucățele foarte mici pe care le-a distribuit în așa fel în spațiu încît să fie văzute mai bine. Cînd ea era întreagă nu putea fi văzută toată, dar dacă ai fi tăiat-o în bucăți acestea ar fi putut fi așezate astfel încît să poată fi văzute cum se cuvine. Nu se obține asemănarea, dar aceasta este totuși întru totul și întreagă soția sa și nu altcineva. E ridicol, dar serios. . .

Rezultă că și cubismul cade într-un pronunțat subiectivism și aceasta deoarece nimeni

Scanned with OKEN Scanner

dintre acești intelectuali-singuratici n-a voit să caute un limbaj artistic social. Se părea că dacă ei voiau să aibă un caracter special artistico-agitatoric, dacă, fără a exprima idei și nici emoții, fără a oglindi lumea așa cum este, ei voiau totuși să exprime un oarecare ritm artistic căruia îi acordau o mare însemnătate — apoi ar fi trebuit să se străduiască să facă general accesibilă această propagandă. Dar nu, doamne ferește ! Artistul inovator se ține departe de marele public. El presupune că nu poate să discute deloc cu acesta — ar fi trebuit refăcut totul pentru a se fi putut transmite maselor muncitorești și țărănești aceste „cadențe" și „ritmuri" și ar fi trebuit abordată problema cu absolut alte procedee. Cît îi privește pe cubiști, ei au procedee „rafinate" ce pot fi înțelese numai de un om uns cu toate alifiile. De aceea operele lor sînt destinate pentru un grupuleț mult prea restrîns.

Expresionismul s-a dezvoltat în Germania după război. Care sînt cauzele sociale ale apariției sale ?

Expresionismul este rodul unei teribile dezamăgiri sociale. Germaniei i s-a dat o lovitură care a dus la lichidarea monarhiei și a organizării cazone ce ar fi putut constitui idealul pentru cubism și futurism. Expresionistul, adică intelectualul german progresist, dar burghez, îl urăște pe kaiser, urăște burghezia și consideră că aceste două forțe au nenorocit Germania ; el vrea să găsească vreo ieșire din situația sa absolut insuportabilă. Se poate spune oare că el nu are nici emoții, nici idei ? Nu, el are și emoții și idei ; el are de criticat societatea contemporană, el este supărat pe ea, este gata să strige, să urle și ar vrea, desigur, să se afirme în calitate de predicator.

Expresionistul spune : ce este artistul ? Artistul este un om neobișnuit, el este mai plin de conținut decît alți oameni, el are mai multe gînduri și sentimente, vede mai mult, aude mai

Scanned with OKEN Scanner

mult și știe să exprime ceea ce aude și vede, și să organizeze toate acestea într-o imensă forță socială, în predică. Artistul este proroc, chiar proroc sfînt. El trăiește pentru a-și arăta dezvăluit marele și luminosul său suflet. Dar el nu este numai sfînt, ci și proroc tocmai pentru că își dezvăluie sufletul în chip artistic, adică le dă posibilitatea altor oameni să se adape din propria sa viață, să pătrundă chiar în străfundurile acesteia, în cele mai tainice emoții ale ei ; el găsește culori, imagini, linii care sînt esența prorocirii sufletului său tulburat. Artistul nu este omul care ar putea fi prorocul unor sentințe clare, al unor aforisme filozofice și sociale. Forța lui constă în aceea că el propovăduiește cu imagini, și conținutul său spiritual nu trece prin capul său în creierul nostru, iar pe urmă în inima noastră. Nu, ci el năvălește direct din „Eul" său subconștient și pătrunde în subconștientul nostru. Predica sa izbucnește direct din subsolul psihicului său, se revarsă pe pînză și prin ochiul nostru năvălește direct în subsolul nostru sufletesc și ne contaminează în mod nemijlocit emoția. Iată de ce expresionistul spune : de ce să pictez ceea ce se află în natură ? Dacă îmi trebuie să exprim mîndria, eu voi picta, să zicem, un cap de cal stilizat pînă la sluțire, în ghearele de vultur, cu nările ce aruncă flăcări : aceasta va fi mîndria. Dacă veți spune : ce-i asta ? asemenea cai nu există — atunci vă voi răspunde că sînteți pur și simplu un idiot. Doar asta este ca și cum ai întreba de importanța fiecărui sunet al simfoniei. Căci acestei (imagini) nu-i corespunde nimic traductibil nemijlocit în noțiuni. Și ce importanță are că în viață nu există asemenea culori ? Ele sînt cele mai potrivite pentru a provoca o emoție anumită. Așa spune expresionistul.

Simțiți că un asemenea expresionism este plin de conținut și de tendință. Este însă interesant de știut, în primul rînd, ce propovădu-

Scanned with OKEN Scanner

ieşte el ? În al doilea rînd, este interesant de ştiut cum propovăduieşte, în ce măsură este înţeleasă predica sa, cît este ea de captivantă ?

Spre deosebire de tradiţiile picturii franceze, pictura germană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea purcede nu de la formă, ci de la conţinut, de aceea ea este mai puţin abstractă, dar mai lipsită de formă, mai fără gust, în timp ce pictura franceză este pură, armonioasă şi plină de virtuozitate. Noi vedem că nici cubiştii, nici futuriştii n-au vreun conţinut precis, dar există la ei un oarecare tonus, totuşi, care poate fi exprimat prin cuvinte ; se poate spune că futurismul reflectă apriga dragoste de viaţă care caracterizează perioada capitalistă tîrzie ; se poate spune că în ceea ce priveşte cubismul, el este construirea unei monumentalităţi monolite, cazone. Totul se obţine prin rezolvarea unor probleme pur formale. Expresionismul nu vrea să predice numai formele, el se ocupă şi de conţinut. Se poate spune chiar că, la nemţi, expresionismul păcătuieşte deseori prin prea multă filosofie şi că emoţiile sale sînt chiar prea intelectualizate. Aproape fiecare tablou german contemporan este metafizic, avînd în subsidiar ceva filosofic, o oarecare construcţie a intelectului din punctul de vedere al evenimentelor sociale petrecute în Germania epocii ş.a.m.d. Expresionismul este brutal şi rectiliniu, el vrea să mugească asemenea unui bas şi nu să se bizuie pe nuanţe ; ba el chiar se mîndreşte cu brutalitatea sa.

Cu toate acestea, din punct de vedere al calităţii conţinutului şi al clarităţii de exprimare, în expresionism lucrurile stau prost. Ideea expresionismului este, în esenţă, sfîrşitul lumii. Cu alte cuvinte, expresionismul alunecă în decadentism. Pentru el a făcut o pasiune deosebită acea parte a intelectualităţii germane care nu vede nici o ieşire, care se închină la Dostoievski şi declară că, în fond, osînditului la moarte nu-i rămîne altceva decît să scormo-

Scanned with OKEN Scanner

nească în sine. Întreaga lume este un cadavru în care mișună viermii și, scormonind în tine însuți, nu găsești nimic altceva în afară de acești viermi. Expresionistul bate clopotul de înmormîntare pentru a le insufla tuturor ideea că a sosit nu numai sfîrșitul imperiului german, ci și sfîrșitul lumii.

Știți că filozoful Spengler a pus la baza acestei stări de spirit un fundament filozofic. Firește că alături de el merg și asemenea artiști care susțin că în această lume nu ne așteaptă decît grele încercări, salvarea fiind pe lumea cealaltă. Artiștii, privind atenți la viața înconjurătoare, văd numai mutre, grimase, iar înlăuntrul lor simt ceva asemănător cu suferința „sufletului", ceva în sensul „voinței" schopenhaueriene. Aceasta înseamnă că trebuie să uiți de tine, să uiți lumea individualistă și să trăiești aceeași viață cu „Întregul", să pătrunzi în miezul existenței — răzbind pînă la dumnezeu. Și ei caută să răzbată pînă la dumnezeu prin catolicism, budism, prin mistica modernizată sau prin Confucius. În toate cazurile, mistica duce la aceea că fiecare scormonește cu bietul său hîrleț nu în măruntaiele „lumii tainice", ci în sine însuși, își răscolește nervii, găsește în majoritatea cazurilor un oarecare compromis născocit, o mică teorie născocită, creează statuia artistică a acesteia, la care și începe să se închine. Aproape fiecare susține că își are dumnezeul său, căci l-a dezgropat doar din sine, fiind creația sa ! Expresionismul este fărîmițat nu în secte, ci în individualități izolate ; aproape fiecare expresionist are mistica sa proprie. Există și expresioniști care aspiră la socialism, în cea mai mare parte cu un element anarhist. În aceasta se exprimă năzuința spre tatonarea drumului către o oarecare legitate, către o organizație socială. Dar, spre deosebire de cubiști, expresioniștii nu visează la monarhie — ea a fost deja experimentată și a dat faliment. Ei spun : nu dorim să ne întoarcem înapoi. Chiar dacă societatea s-a dezagregat

în indivizi, faptul constituie un pas înainte față de cultura de fier cu care a fost ferecată parcă în niște cercuri, Germania lui Wilhelm. Preferăm anarhia !

Anumiți expresioniști vor să se apropie de comunism. Ei văd că în Rusia s-a întărit noua ordine și acest lucru îi îmbie pe unii expresioniști să purceadă pe același drum. Ei nu se tem de distrugeri. Lor li se pare că Rusia (cum o descriu, spre a-i speria pe nemții din clasele burgheze, ziariștii calomniatori) seamănă cu un imens tablou expresionist arzînd de patimi. Tocmai așa și înțeleg ei revoluția proletară rusă, ca pe un haos de pasiuni, coexistînd cu noul principiu al întregului obștesc.

De aici apar la ei tot felul de teorii „euro-asiatice", în realitate absolut burgheze, care n-au nimic comun cu comunismul.

Principala nenorocire a expresionismului constă în aceea că, în esență, el n-are nimic de spus. El protestează „în general". El afirmă : „Eu sînt proroc, vă voi spune un mare adevăr". Care ? „Iată că încă nu l-am găsit, eu caut. Oameni, căutați-l pe dumnezeu, fără el nu există ieșire, nu se poate trăi !" Asta, desigur, este o prorocire, dar este o prorocire, ca să zicem așa, pur negativă.

Și întrucît expresioniștii sînt dezbinați în individualități izolate retrase în sine, atunci și la întrebarea cît de înțeleasă este prorocirea lor, trebuie dat tot un răspuns negativ. Ei n-au un limbaj social. Dacă îi veți spune unui expresionist : nenișorule, tot ce-ai măzgălit tu nu ne spune nimic, — el răspunde : „Ce să fac dacă tocmai așa este sufletul meu ? Ce, trebuie să-mi netezesc sufletul, să-l pieptăn ? Nu va mai fi atunci expresionism. Trebuie oare să mă cobor pînă la gloată ? Nu, eu trebuie s-o ridic pe ea pînă la mine, pînă la marele proroc iscoditor și unic". Și de aceea, expresionismul este uneori așa de obscur, încît o obscuritate mai mare nici nu poate fi imaginată.

Scanned with OKEN Scanner

De curînd a fost tradusă în limba rusă „Piața“ — o dramă a expresionistului Unruh. Nu știu cum a izbutit traducătorul să transpună această bucată ! Dacă mie mi-ar fi poruncit chiar Comitetul Central al Partidului s-o traduc, eu n-aș fi putut s-o fac, și nu pentru că nu știu limba germană — o știu binișor și citesc liber, dar aici nu poți înțelege despre ce este vorba. Autorul fragmentează intenționat toate frazele și amestecă totul. Lui i se pare, pesemne, că dacă s-ar înțelege ce spune, atunci ar însemna că el este un om neinteresant ; or, el dorește ca cei care-l citesc să exclame : vai cîtă complexitate, ce abis ! Atunci Unruh va fi mulțumit.

Expresioniștii se hrănesc din același spirit cu anarhiștii ; ei sînt răzvrătiți fără o teorie solidă, ei nu recunosc organizarea disciplinată de clasă, sînt conducători individuali, anarho-individualiști. De aceea, cu toate că au o stare de spirit antiburgheză și pot fi aliații noștri, noi știm foarte bine că ei cad foarte ușor în tot felul de fantezii burgheze. Și totuși, trebuie să spunem direct că expresionismul demonstrează o anumită cotitură a intelectualității spre proletariat. E adevărat, aproape toți expresioniștii sînt împotriva unei asemenea concluzii : „Tu, protelariatule, ce te mai amesteci, ce poți face tu aici ! Tu vii cu o mare revoluție, asta-i bine, și noi sîntem gata să colaborăm cu tine, dar după aceea tu începi să te gîndești la crearea ordinii ! Ce ordine ? Mic burghez ! Tu o să netezești totul, o să pui totul la loc și o să începi să trăiești din plin, satisfăcut de propria-ți viață ! Noi n-avem același drum cu tine. Îți lipsesc aripile ; tu ceri disciplină, organizare, iar eu sînt un om nedisciplinat și asemenea lui Sciastlivțev, voi alerga în grajdul tău fericit în căutarea unui cîrlig de care să mă spînzur“. Lor, celor otrăviți de trivialitatea burgheză, nu li se pare posibilă nici o altă ordine.

Dar atunci încotro se îndreaptă expresionistul ? El detestă burghezia, iar aceasta scuipă

pe el. Dar proletarul are forță și, cu cît își spune mai mult cuvîntul situația pe cale de deteriorare a intelectualității germane, cu cît proletarii demonstrează mai clar că ei pot crea o temelie solidă pentru existență, cu cît disperarea pune mai mult stăpînire pe expresionist, cu atît mai des privește acesta spre proletar. De aceea, expresionistul nu este irremediabil pierdut din punct de vedere proletar. Știm că și la noi, în așa-zisa mișcare a „comuniștilor futuriști", au existat rebeli individualiști. Cum trebuie procedat cu ei, aceasta nu este o problemă ușoară. Tovarășii noștri comuniști nemți spuneau : unde să-i vîri ? În convoi ? Nu, ei sînt prea agitați. Iar în armata adevărată nu poți să-i ei — sînt prea nedisciplinați ,ei nu pot ține cadența cu nimeni. Tovarășii noștri se temeau să-i includă pe acești oameni în rîndurile lor, iar aceia declarau cu încăpățînare că doresc să meargă împreună ; și, probabil, cînd în Germania va fi instaurat un guvern muncitoresc-țărănesc, nu vor putea scăpa de ei pentru că ei n-au aversiune față de revoluție ; n-au, de asemenea, nici tendința de a-și lega soarta de burghezie și n-au, așadar, nici un motiv să apere capitalismul. Întrucît intelectualitatea va crede în noua forță, ea îl va urma pe marele conducător — proletarul și va găsi aici libertate pentru sine, va afla că a fi membru disciplinat al unei societăți libere, este cu totul altceva decît să fii servil față de nu știu care Wilhelm și să proslăvești oficialitatea cazonă.

În mediul artiștilor contemporani din Apus, au fost și pînă la expresioniști oameni porniți împotriva burgheziei, dar ei n-au găsit încă un drum sigur către comunismul proletar. Au fost cîțiva asemenea artiști și cel mai mare dintre ei trebuie considerat poetul belgian Emile Verhaeren. Este adevărat, în anul 1914, el a deviat spre șovinism ; este adevărat, în operele sale pot fi găsite și diferite alte greșeli

Scanned with OKEN Scanner

și disonanțe, dar în general și pe ansamblu, Verhaeren a fost prietenul proletariatului. E greu de imaginat opere mai funebre decît „Serile muribunde". Cînd a terminat de scris operele din prima și din cea de a doua perioadă, lui i s-a părut că-și iese din minți. De ce ? Pentru că pe el, intelectualul minunat, l-a constrîns capitalul : el a văzut oroarea societății capitaliste, dar încotro să evadeze din ea, n-a știut. De aceea el a ilustrat crepusculul vieții, a protestat, a urlat în aceste opere. Însuși Verhaeren a povestit cum, în aceste zile de desperare, a făcut cunoștință cu mișcarea socialistă, cu casele poporului din Belgia, și noile impresii l-au determinat imediat să treacă de partea proletariatului. Aceasta demonstrează că și de acum încolo o parte a intelectualității deznădăjduite își va găsi salvarea dacă se va pătrunde mai adînc de ideile noii clase.

Nu există oare în Franța contemporană ceva asemănător ?

Spre a clarifica acest aspect să trecem la cea mai nouă orientare franceză — la purism. Purismul purcede întru totul din cubism și majoritatea cubiștilor francezi se grupează în prezent în jurul purismului. În fruntea revistei puriștilor „Esprit nouveau" se află doi remarcabili artiști : Ozenfant și Jeanneret, luînd de asemenea parte și mulți discipoli direcți ai lui Cézanne.

În ce rezidă particularitățile purismului ? În primul rînd, se pune la baza cubismului o nouă teorie. Purismul, ca și cubismul, afirmă că trebuie nu să oglindești pur și simplu natura așa cum făceau realiștii și cum se străduiau să facă impresioniștii, ci trebuie creată o nouă natură. Purismul, — spun ei — este tocmai „noul procedeu de a crea o nouă natură" din culori și forme. Purismul afirmă, însă, că în creație nu trebuie dat frîu liber fanteziei, căci asta ar fi o născocire personală, o rămășiță de anarhism liberal și de individualism ce trebuie eliminate. Nu, impresiile primite din afară nu trebuiesc în-

Scanned with OKEN Scanner

locuite prin produse ale fanteziei ; trebuie să știi să organizezi aceste impresii în chip rațional, obiectiv, și, spre deosebire de cubism, în mod general-necesar, general-convingător.

Ce înseamnă în accepțiunea puriștilor „a organiza" obiectele ? Cézanne s-a străduit să obțină ca întregul tablou să fie mai mult sau mai puțin armonios. Da, dar asta este doar învelișul exterior. Acum trebuie altceva. Trebuie ca opera să fie clară și înțeleasă în aceeași măsură în care poate fi înțeleasă o expresie verbală ; trebuie, în aceste condiții, să organizezi opera de așa manieră încît să triumfe raționalitatea interioară, finită, a tabloului. În natură — susțin puriștii — există un noian de lucruri întîmplătoare. Ceea ce este întîmplător n-are însă nici o legătură cu arta și nu trebuie consemnat pentru eternitate. Evident, artistul trebuie să găsească aproape în chip matematic un fel de formule interioare, studiind apoi peisajul sau figura umană, să formuleze ceea ce este logic, etern, legic, în interiorul fenomenului și după aceea să-l zugrăvească. Fiecare tablou luat în parte nu este o bucată de fantezie omenească și nici o bucată de pădure sau de cîmp, înrămată, ci o bucată, ca să zicem așa, din realitatea înalt organizată, umanizată. Fiindcă omul este purtătorul rațiunii, este o parte din natură ; și el este tocmai acea parte a ei care caută bun simț, reguli, legi ca atare, vrînd să creeze un mediu care să pară a fi ieșit din mîinile unui creator rațional. Tabloul trebuie să redea o asemenea natură ca și cînd natura ar avea rațiune. Trebuie să cizelezi în tablou ideea interioară și organizarea naturii. Puriștii arată că la o asemenea concepție au și ajuns, chipurile, în mod practic, Corot, Ingres și mai înainte — Poussin. Ei susțin că statuile egiptene constituiau, în fond, un mare purism, fiindcă artiștii egipteni înțelegeau că nu-i totul să alcătuiești din cuburi un om fantastic, ci trebuie ca, fără să te pierzi în detalii întîmplătoare, să

Scanned with OKEN Scanner

cunoşti esenţa. Puriştii recunosc că această condiţie este comună puriştilor şi cubiştilor, dar subliniază în mod polemic propria lor noutate principială şi deosebirea existentă. Cubiştii, din cauză că erau individualişti, construiau fiecare în felul său ; în timp ce trebuie — afirmă puriştii — să se construiască în chip social, trebuie ca fiecare om, privind la un tablou, să poată spune : „ce just este, ce rezonabil !“ şi nu „ce ciudat este acest lucru !“. Puriştii vor să lucreze în aşa fel încît arta lor să-i cucerească pe mulţi oameni.

Ei spun : în natură există mult fortuit, mult haotic ; dimpotrivă, în operele industriei există mai mult conştient, raţional. De aceea diferitele fabricate, de pildă sticle, linguri, farfurii — sînt lucruri veşnice. Şi cînd puriştii încep să caute ce este veşnic într-o sticlă sau într-o farfurie, cînd vor să purifice produsele omului de tot ce este „fortuit“ şi să redea fabricatele în imáginea lor „veşnică“, ei cred că pătrund, prin asta, în adevărata natură a lucrurilor, că află cum a evoluat natura fortificată de raţiune, de-a lungul generaţiilor, cum generaţiile au aprobat aceasta, fapt datorită căruia forma acestor lucruri simple a şi devenit mai desăvîrşită decît cea mai perfectă floare. Ozenfant crede că dacă forma lucrului, schimbîndu-şi aspectul, dar rămînînd în fond aceeaşi, a străbătut mileniile, aceasta vădeşte clar că forma respectivă este utilă, raţională şi el redă cu evlavie imaginea „sticlei eterne“ ca întruchipare a formei pure. El apără această sticlă ca pe un mare subiect pictural.

Dar iată că tocmai aici şi este, din punct de vedere practic şi teoretic, partea slabă a purismului, care decurge din puternicul lui aspect teoretic. Cînd îi citiţi pe teoreticienii purişti, spuneţi la început : ei au dreptate. De ce ajutor imens poate fi artistul care ştie să concentreze în arta sa adevăratele cerinţe ale omului faţă de lume, să înveşmînteze lumea materială în

Scanned with OKEN Scanner

forme artistice desăvîrșite. Un asemenea artist vede cu mult înainte viitorul și îl zugrăvește ca pe o existență reală. Și cînd îi cunoașteți pe Ingres, pe Poussin și vedeți cum creează ei în operele lor realiste, simple, admirabile, spuneți : da, discipolii acestor bărbați ne pot fi apropiați.

Dar priviți tablourile puriștilor contemporani : veți vedea imediat aici legătura indisolubilă cu cubismul. Or, cubiștii zugrăveau absconsul ! Să-l luăm pe Léger — pentru cît cubism este încă la el ! Tablourile sale nu pot fi înțelese ; acesta este purism în scutece cubiste. Vă dați seama clar că puriștii s-au desprins din cubism dar nu s-au abătut de la el. Ozenfant desenează sticla și din nou sticla cu un gît drept și înalt și iarăși sticla într-o altă formă, și încă o sticlă „monumentală" și sisteme întregi de sticle ; el insistă pentru ca dv. să înțelegeți ce frumoasă este sticla cu suprafața ei polizată și în remarcabilul ei avînt spre înălțimi. Și fiecare detaliu, și diferitele forme elaborate de omenire în decursul secolelor pentru diferite flacoane, sticle, căni, el le tratează cu o imensă dragoste arătînd că acestea sînt adevăratele flori ale industriei umane. Dar o poți face odată, de două ori, de zece, pînă la nesimțire și, în sfîrșit, strigi : nu sînt numai sticle pe lume ! Lumea este largă, eu nu vreau să intru în această sticlă, nu doresc ca întregul univers să fie transformat în sticlă !

Și nu-i vorba aici de excesele unor reprezentanți izolați ai acestui curent. Practica artistică a demonstrat că purismul nu poate da naștere la un tablou. Puristul nu știe ce conținut concret se poate pune într-o pictură, ce sentiment rațional trebuie s-o anime. El se teme de sentimentul real și de marea idee ; el ia lucrul naturalist, sticla ; or, sticla nu poate să devină un ideal pentru om.

Puristul se teme să se îndepărteze de sticlă pentru a nu cădea care cumva în tendențiozi-

Scanned with OKEN Scanner

tate ! Dar oare sentimentele și ideile pot fi lipsite de tendință, nepartinice, în afara claselor și încă în timpul unei asemenea lupte ? Or, puriștii oscilează, ei ar vrea să rămînă în afara claselor. Și iată că, pe deoparte, ei cochetează cu monarhiștii și spun : monarhiștii sînt organizatori ; în ei sălășluiește un adevărat spirit constructiv ; ei sînt în acest sens progresiști, vor să facă din societate o piramidă solidă ! Dar, pe de altă parte, și proletariatul le este simpatic, se lipesc și de bolșevici, îl acceptă și pe Maiakovski, îmi trimit și mie revistele lor cu dedicații amabile. Eu presupun că și această atitudine este la ei cinstită din punct de vedere intim pentru că ei știu doar că și proletariatul vrea să construiască o societate rațională, veșnică...

Stînd în sticla sa, puristul privește universul și zice : detest haosul burghez și doresc o societate armonioasă, firească. Eu mai rămîn în sticlă să văd cine o va construi. Simpatii în dreapta și în stînga. Proletariatul este o mare clasă constructoare, el va aduce cu sine un stil monumental ; proletariatul va crea o societate integră care se va înfățișa sub aspectul unor imense orașe-grădină pe fața schimbată a pămîntului. Dar dacă proletariatului nu-i va reuși aceasta ? Atunci o va realiza un Oberbonaparte oarecare sau un superpreot. Dar și așa va fi bine pentru că pe mine, artistul-profesionist, nici presiunea din jos nu prea mă apasă și nici presiunea din sus. Numai de-ar fi în general ordine, construcție, stil. Dar la ce e bun acest stil, dacă exprimă el fortăreața în care se adăpostește burghezul sau casa poporului în care trăiește frățește omenirea — lui îi este egal. Puristul, se prea poate să spună chiar că cea de-a doua alternativă este mult mai simpatică, dar el nu știe : se va realiza ea oare ? În orice caz, dacă nu se va realiza, mai bine fortăreața burgheză decît haosul actual.

De aceea, cînd se spune că purismul este un fenomen pur burghez, este și just și nejust.

Scanned with OKEN Scanner

Acest curent neagă individualismul burghez și respinge fenomenele în care răsună ecourile liberalismului. Dar, totodată, este oare acesta un fenomen proletar ? Sigur, nu. El exprimă năzuința unei părți a intelectualității actuale către o organizare socială solidă. Puristul poate să devină un sprijin pentru ambele lagăre. În măsura în care noi sîntem convinși că organizația noastră reprezintă realitatea, că organizația noastră reprezintă libertatea omenirii, în aceeași măsură aceste oscilații ale artiștilor „ultramoderni" ne sînt profund contrare.

În acest fel, protestul purist împotriva haosului societății burgheze este contradictoriu chiar el însuși. În ceea ce privește practica artistică a puriștilor, ea ne este și mai străină.

Mai există apoi o trăsătură care ne înlesnește analiza naturii purismului. Puriștii nu consideră numai sticla drept întruchipare a rațiunii. Ei se entuziasmează și de un vapor oceanic, de telegraful fără fir, de aviația contemporană și susțin că inginerul este mai presus decît arhitectul. Arhitectul lîncezește în niște vechituri, el nu face decît să imite nu știu ce modele care nu decurg din viața actuală ; prin stil, el înțelege altoirea artificială a vreunui stil vechi, sau n-are stil deloc. În ceea ce-l privește pe inginer, el nu se gîndește la stil cînd înalță coșul fabricii sau cînd creează un vas oceanic de pasageri, dar întrucît inginerul stăpînește o remarcabilă tehnică, întrucît știe că trebuie să tindă spre obținerea confortului, a durabilului, și are țeluri utilitare, tocmai el este cel care creează adevărata frumusețe nouă. Puriștii vorbesc prin gura lui Le Corbusier : arhitectul a obosit, a îmbătrînit, a murit ; învățați de la inginer ! Și ei numesc adesea asta constructivism. Ei spun : marele principiu al artei rezidă în a construi strict rațional, strict corespunzător țelurilor, o anumită cantitate de material ; în a uni elementele într-o construcție, adică în a le uni în ceva care să răspundă în modul cel mai

Scanned with OKEN Scanner

exact destinației. Aceasta nu este, cum se știe, sarcina specială sau principală a artistului. Aceasta este sarcina meșterului din orice branșă, dar puriștii spun că tocmai așa, tocmai de aici se obține o mare artă și frumusețe.

Puriștii sînt fascinați de vasul oceanic, de casele din beton armat, de produsele culturii industriale care se dezvoltă în perioada capitalismului. Dar oare nu sîntem fascinați și noi de ele ? Sîntem noi oare indiferenți la frumusețea orașelor industriale ? Nu, dar pentru noi orașul înseamnă înainte de toate sute de mii de proletari ce și-au însușit lozinca zilei de mîine și sînt gata să se jertfească pentru această zi de mîine care va aduce eliberarea întregii omeniri. Iar pentru purist, pentru urbanistul burghez, orașul înseamnă music hall, o abundență de reclame luminoase, de roți de automobil învîrtindu-se, mașini ș.a.m.d.

Artistul purist care a trecut de partea proletariatului poate să ne fie de folos. Dar de îndată ce urbanismul său va înclina spre apologia industrialismului capitalist, spre proslăvirea strălucirii formale și a zgomotului orașului contemporan, veți vedea că el nu este demn să se numească aliatul proletariatului.

Din acest punct de vedere trebuie abordată și evoluția futurismului rus. În primul său stadiu, futurismul rus a făcut-o pe grozavul, s-a dat de-a berbeleacul fără rost, a mers făcînd scandal, strigînd că nu conținutul este important și că trebuie mers pe drumul „revoluționării formelor". Aceste concepții despre revoluționarea formelor i-a făcut pe futuriști odioși pentru bătrînii mandarini ai artei. Vechii mandarini (chiar și pînă la cei mai tineri mandarini din „Valetul de carro") erau înclinați să creadă că la futuriști totul este numai ticăloșie. Întrucît acești mandarini țin orbește la tradiție, ei spun că tinerii futuriști n-au nici un fel de talent, ci sînt pur și simplu niște haimanale, sînt boema.

Scanned with OKEN Scanner

Dar burghezia, îndreptîndu-se spre imperialism, începînd să observe de aproape noile curente, a văzut că aici nu-i nimic revoluționar. Tinerii strigă : „fiecare este tînăr, tînăr, tînăr, în stomac e o foame drăcească“ [15]. Strigă pentru că au faringele puternic și apetitul sănătos. Cu toate acestea în ei este „ceva proaspăt“. În străinătate, burghezii îl socotesc demult, și pe bună dreptate, pe Marinetti absolut de-al lor ; ei găsesc că acest artist, cum necum, este aidoma unei băuturi gustoase și excitante — amaire picon. Burghezul a început să dea de gustul futurismului și futurismul a devenit, în Apus, foarte de timpuriu, în mod categoric burghez și, poate, chiar cel mai agresiv curent burghez al epocii imperialismului. Dar în Rusia lucrurile au urmat alt curs. În momentul apariției futurismului, s-a copt deja revoluția, iar stările de spirit burgheze în sînul intelectualității nu erau așa de puternice. În momentul cînd revoluția l-a izbit pe burghez și întreaga societate burgheză s-a dus naibii, futurismul a spus : „tu, proletarule, ești revoluționar și eu sînt, de asemenea, revoluționar ; noi doi avem același drum. Dă-mi mîna, tovarășe !“

S-a dovedit, însă, că conținuturile revoluției proletare și ale celei futuriste sînt total diferite. Proletariatul a mers conștient către viitorul comunist, iar furturismul a făcut în mod vag pe grozavul și a afirmat : „Futurism înseamnă viitor, dar ce fel de viitor — nici eu nu știu“.

Proletariatul a respins mîna întinsă de futuriști pretinzînd ca în ea să fie un dar cît de cît prețios. Proletariatul n-a recunoscut „revoluția“ estetă drept revoluție culturală proletară și a început să-i reeduce pe futuriști.

„Lef-ul“ a declarat înainte de alte grupări artistice : noi sîntem comuniști, noi luăm în considerație în chipul cel mai sincer conținutul vostru comunist.

Dar aici, tovarăși, pe acești oameni îi paște deocamdată o foarte mare neplăcere. Este foarte bine că acești artiști „de stînga“, tineri,

talentaţi, curajoşi, vin la noi, şi nu cu fleacuri, cu triunghiuri şi tertipuri, cu cercuri din placaj, ci cu dorinţa de a ne ajuta pe noi să edificăm o importantă treabă revoluţionară. Dar ei, ca un pui abia ieşit din găoace, poartă în vîrful cozii coaja vechiului lor formalism. Cînd au crescut, ei s-au ocupat cu jocul de-a virtuozitatea ; mai tîrziu au venit la conţinutul proletar. Cum trebuie să abordeze un artist viu sarcina sa ? Revoluţia i-a dat un ocean de simţăminte ; pentru el luminează acum o foarte strălucitoare constelaţie de idei. Tot acest nou conţinut trebuie exprimat cît se poate mai simplu, mai convingător, cu cît mai mare forţă. „Futuriştii comunişti“ au aceste idei, au aceste simţăminte care le ard în piept, dar ei tot mai caută încă să compună o rimă ca aceasta : „A-vea cuvinte bune tovarăşul Voroşilov“. Şi asta nu, oare, pentru că Aseev este analfabet ? Nu, oare, pentru că Aseev este un cîrpaci ? Nu, de o mie de ori nu ! Aseev este un om talentat. Iată însă cum, cu sudoarea frunţii sale, el caută să născocească tot felul de trucuri deoarece i se pare că nu se poate rosti vorbuliţa cu simplitate, ci neapărat cu strîmbături. Cu toate acestea, zeci de mii dintre cei mai buni cititori sînt revoltaţi de această bombastică îndeletnicire de poetastru. Şi nu trebuie să ne facem iluzii dacă tineretul salută adesea „Lef-ul“, deoarece tineretul nu se dă în lături de a se înflăcăra pentru ultimele curente extremiste în artă. Dar asta o să-i treacă. Pentru ca „futuriştii comunişti“ de ieri să devină autentici poeţi proletari este necesară în continuare o mutaţie dinspre formalism către căutările expresiei celei mai simple şi mai puternice a noului conţinut.

În pictura „ultramodernă“ franceză şi germană, se produce o stratificare : unii au ajuns la purism, alţii la expresionism. Unii dintre artişti s-au apropiat de comunism şi pe noi această categorie ne interesează, desigur, în mod deosebit ; totuşi, chiar aceştia din urmă

Scanned with OKEN Scanner

încă nu pot găsi adevăratul limbaj, mijlocul de expresie monumental realist.

Intelectualitatea artistică se clatină în toate părțile ca trestia legănată de vînt ; cu toate acestea, singura cale justă pentru ea este orientarea spre proletariat. Atunci și purismul și expresionismul vor dobîndi o însemnătate veritabilă și, în chip firesc, se vor transforma, se vor contopi cu realismul ; atunci artiștii vor avea marea inspirație care va rezulta din faptul că mișcarea înainte a unei enorme clase se va concentra în sufletul lor. Și atunci se va obține o artă unitară și mare, probabil atît de mare cum n-a mai fost niciodată pînă acum.

După volumul *Arta și revoluția*, Moscova, 1924

Scanned with OKEN Scanner

EXPOZIȚIA DE ARTĂ GERMANĂ [16]

Această expoziție nu va trece neobservată.

Și nu este vorba doar de faptul că ea constituie un act de apropiere între două detașamente ale intelectualității — a noastră și cea germană, că această expoziție a fost organizată sub steagul Mejrabpom-ului [17] ș.a.m.d., ci este vorba de însuși conținutul expoziției.

Noi nu putem să nu așteptăm o anumită fecundare din afară, pentru că trebuie spus direct : situația picturii noastre proprii nu ne satisface.

Cum a găsit revoluția pictura rusă ?

La sfîrșitul secolului al XIX-lea, într-o anumită concordanță cu romanele noastre geniale și cu muzica „grupului celor cinci", am avut, în pictură, grupul „peredvijnicilor".

Din punctul de vedere al artei pur picturale, acest grup s-a ridicat rareori la cote egale cu cele mai bune realizări ale picturii europene. În schimb, sub aspect ideologic, era neîndoielnic mai puternic. Artiștii știau să găsească un eficient limbaj social pentru exprimarea propriilor gînduri și emoții. Acesta era un realism elaborat cu destul rafinament, vădind o abilitate uimitoare în a reda universul lăuntric al omului, în figuri, în gesturi, în expresia feței personajelor din tablou. O mare forță avea însăși construcția tabloului ca spectacol desăvîrșit ș.a.m.d.

Scanned with OKEN Scanner

După înfrîngerea intelectualității revoluționare, la începutul anilor 80, această artă realistă narodnică începe să dobîndească trăsături ale epigonismului.

Cu toate acestea, intelectualitatea narodnică, divizată, așa cum se știe, sub aspectul ideilor, începe totuși să se transforme tot mai mult într-o intelectualitate de tipul celei din apusul Europei, adică într-un grup de slugi ale capitalului aflat într-o puternică expansiune. Această intelectualitate are desigur privirea ațintită asupra Apusului și începe să trăiască o viață de împrumut executînd comenzile capitaliștilor sau pe ale fratelui de clasă, intelectualul cu venituri mari. Pictorul, precum în general artistul din acel timp, respinge total ideile sociale, îndrăgește forma pură, dar nu ajunge totuși pînă la a nega orice conținut ce se ascunde sub această formă. Pictura se umple pînă la refuz de așa-zisul „conținut simbolic", cu alte cuvinte, de tot felul de expresii imagistice ale unor probleme și trăiri de ordin mistic. Paralel, are loc o mare înflorire a tot felul de nimicuri estetist-decadente, nu lipsite de o eleganță de salon, și care vădesc adesea o mare cultură, adică o mare capacitate a artistului rus de a-și însuși meșteșugul european occidental.

Dar pictura a mers în Apus mai departe. După amurgul decadenței (care s-a reflectat și la noi printr-un delir crepuscular pe jumătate dement, fie pe pînză, fie pe hîrtie), arta burgheză, împreună cu ideologii și apologeții societății imperialiste, a început să se pregătească în vederea viitoarelor ciocniri armate internaționale și a luptei crîncene pentru putere. Un observator nu prea serios ar fi putut aștepta de la această cotitură cine știe ce idei colosale, fie și de ordin imperialist adică burghez-agresive. Totuși, chiar dacă au și fost unele sforțări zadarnice de a se crea ceva de felul acesta, în special, în Germania, lucrurile au purtat un caracter atît de oficial, în sensul rău al cuvîn-

Scanned with OKEN Scanner

tului, încît nimeni dintre cei care apreciază arta nu amintesc de el, iar dacă amintesc totuși, o fac numai pentru a înjura în termenii cei mai tari.

Ideologia imperialistă se află într-un asemenea grad de grosolănie și de găunoșenie, încît în esență orice apologet al imperialismului încearcă o adevărată aversiune pentru idee. Acestuia, ca și stăpînilor săi, îi trebuie pur și simplu un „tonus ridicat". Oare soldatului (iar imperialismul a început să privească la toți oamenii ca la niște viitori soldați) îi este necesar să gîndească ? Dar soldatului trebuie să-i dai un marș de luptă, trebuie să-l înveselești, să-i antrenezi energia, să-i fortifici mușchii. De aici s-a și ivit comanda pentru artiști : să se treacă pe toată linia de la minor la major, de la trupul plăpînd al decadenților la gimnastică și sport, de la tango-ul melancolic la foxtrot. Jos starea de reverie, fanteziile goale și moleșitoare, trăiască „realismul treaz" !

Se înțelege, această cotitură către realismul formal în condițiile absenței oricărui conținut uman prețios din punct de vedere social și sub aspectul ideilor, trebuia să-și găsească expresia în cel mai înalt grad de ciudățenie.

Tendința impetuoasă a intelectualității burgheze de a renunța la văicăreli și evaziuni și de a exprima întoarcerea către obiectualitate, către ponderabil, către volum, către construcția solidă, s-a reflectat sub forma cubismului. Setea de a-și ridica tonusul vital, de a strecura o nouă energie în vinele lumii vechi și-a găsit expresia în forma futurismului.

Și unul și altul, aceste curente au rămas profund formale și, gravitînd în sfera realității, au blestemat-o totodată pe aceasta. „Noi luăm greutatea, luăm volumul — strigă cubiștii — dar pe noi nu ne interesează cîtuși de puțin cum există aceste elemente în realitate". „Noi luăm forța, luăm mișcarea — țipau futuriștii — dar le luăm sub formă de abstracție artistică".

 Aceasta este una dintre dovezile cele mai bune

despre vidul burgheziei imperialiste. În condițiile cotiturii fulminante a burgheziei către realitatea combativă, artiștii, gata s-o proslăvească, nu pot să plătească tribut realității și luptei altfel decît din punct de vedere al formei deșarte.

Forma nesusținută de conținut tinde către dezagregare, către descompunere, de aceea și arta postimpresionistă a Franței, care a dat tonul întregii lumi, este excesiv analitică. Fiecare artist ia o anumită parte a picturii și o explorează cu metode de laborator pînă ce tabloul este iremediabil condamnat la moarte. Aproximativ același lucru are loc în sculptură.

Artiștii ruși de dinainte de război au purces și ei pe această cale a cubismului cerebral și a futurismului nepăsător și descreierat. Dar iată că a venit revoluția.

Ce putea să ceară, de fapt, revoluția de la artist în ordine imediată ?

În primul rînd, putea să ia ființă cea mai simplă, deși, în același timp, o foarte importantă formă de legătură a artistului cu noua viață : în opera de ridicare culturală a traiului său, proletariatul putea să-l atragă pe artist la construirea noilor locuințe, noilor obiecte de uz casnic, noii îmbrăcăminți ca și la participarea în industrie, la realizarea unor lucruri vital folositoare. O astfel de muncă le-a fost oferită artiștilor. Dar artiștii din așa-zisa aripă dreaptă, adică epigonii academismului căzut cu totul în desuetudine în acea vreme, precum și cei din grupul estetizant „Mir iskusstva“ și de asemenea cei din grupul de „centru“, care reflecta căutările postsimboliste și postimpresioniste, erau cu totul nepregătiți pentru aceasta. Nefiind în stare nici să deseneze, nici să construiască tabloul, ei disprețuiau, totodată, activitatea artistică în industrie. Dimpotrivă, tot felul de „nonobiectiviști“, înclinați mai mult sau mai puțin spre futurism, n-au putut să nu vadă în aceasta o oarecare posibilitate de uniune cu proletariatul care a devenit stăpînul situației.

Scanned with OKEN Scanner

Nu trebuie să credem că artiștii voiau pur și simplu să „lingușească" proletariatul. Nu, ei nutreau în mod firesc simpatie pentru clasa muncitoare care le-a deschis asemenea orizonturi.

Dar cum să se apropie de ea ? Ideile cu care se nutrea proletariatul, sentimentele ce ardeau în inima sa le erau absolut străine futuriștilor. Lor le era greu să se adapteze la nevoile proletariatului în calitate de artiști-ideologi. În schimb, în calitate de artiști care realizează obiecte, de artiști ornamentaliști, decoratori, se părea că le era posibil să găsească un punct de contact cu proletariatul.

Trebuie spus, numai, că în majoritatea cazurilor, acești artiști erau foarte departe de adevărata industrie și de ingineria științifică. În teoriile lor, ei cîntau doar osanele tehnicii și imitau în ornamente stilizate formele exterioare ale mașinilor. De aceea, „servirea revoluționară" a nonobiectiviștilor și-a spus cuvîntul, oarecum, doar în reușita decorare a porțelanului și încă, poate, în alte două trei cazuri.

Dar proletariatul a ridicat în fața artiștilor și o a doua pretenție, încă și mai importantă — și anume aceea de a-i exprima ideile și sentimentele în tablouri. Tabloul ca expresie și ilustrare a unui asemenea fenomen ca revoluția este, bineînțeles, o sarcină infinit de mare. Cine, deci, o poate duce la îndeplinire ?

Futuriștii, amestecînd în chip monstruos stilul lor adaptat nonobiectivismului cu obiecte stilizate, denaturate, semimateriale și cu anumite momente separate ale realismului, au încercat să creeze un fel de jargon futurist viabil pentru deservirea acestei laturi a comenzii sociale. Dar steagurile, afișele (în acest ultim sector ei au lucrat totuși cu cel mai mult succes) create de ei au rămas greu accesibile și străine proletariatului, adesea pur și simplu inutile în condițiile posedării de către noua clasă a unui imens conținut artistic și de idei. Doar toate acestea nu erau altceva decît niște zorzoane

Scanned with OKEN Scanner

răsărite pe solul pierderii conținutului de către societatea anterioară. Noua societate, bogată în conținut, nu dorea deloc să se afirme prin aceste brizbrizuri inepte.

Mult mai plauzibilă s-a vădit a fi posibilitatea revenirii în prim plan a vechilor realiști. Artistul poporului, Kasatkin, cu un întreg grup de realiști și cu tineretul alăturat lui face acum o astfel de încercare. Trebuie însă spus că Asociația artiștilor din Rusia revoluționară încă nu și-a aflat adevăratele căi pentru a cînta acel „imn în cinstea revoluției" despre care reprezentanții ei vorbesc așa de des.

Da, ei reflectă în mod realist munca din uzină și orice muncă, în general. Dar tablourile lor emană un fel de liniște netulburată. Aceasta nu este o muncă revoluționar-proletară, creatoare ; acestea sînt pur și simplu fotografii colorate ale producției reale.

Artistul nu le conferă patosul luptei omului cu materia, patosul constrîngerii biruitoare a unor stihii de a lupta împotriva altora ; artistul nu sesizează contradicțiile extrem de complexe, ale mașinii care este deopotrivă roabă și înrobitoare etc. AHRR [18] reflectă și evenimentele revoluționare ; dar, cu unele excepții, ea le reflectă, de asemenea, prea „calm". Artiștii din AHRR reprezintă, adesea, niște oglinzi destul de fidele care reflectă aparența exterioară a fenomenului, dar, vedeți dv., artistul nu este oglindă ; artist înseamnă creator ; el trebuie să-i restituie lumii imaginea ei transfigurată în creuzetul său de gînditor și poet. Aceasta nu se constată însă aproape niciodată.

Grupul așa-zisului centru — „Valetul de carro" ș.a., — care a mers foarte departe pe urmele școlii lui Cézanne, Matisse și ale altor formaliști francezi, și-a dat seama, în actuala situație socială din Rusia, de falsitatea acestui drum. Mașkov, Rojdestvenski, Koncialovski, P. Kuznețov ș.a. nu s-au întors către cele mai bune tradiții ale realismului, dar ei au păstrat și dezvoltă acea măiestrie și manieră specifică

Scanned with OKEN Scanner

ce-și propune să îmbine realismul cu marea libertate față de modelul exterior. Ei au dobîndit această manieră împrumutînd-o de la școala franceză contemporană a sintetiștilor etc. Totuși dobîndind un limbaj neorealist destul de expresiv, acești artiști n-au găsit și subiectul care i-ar fi condus la căutările unor procedee realiste noi și mai profunde. Ei au și mai puțină unitate de gîndire, și de simțire, și mai puțină congenialitate cu această epocă excepțională, decît are AHRR.

Această captivitate franceză în care se află pictura rusă contemporană și pe care au remarcat-o, de pildă, criticii italieni cu privire la exponatele sovietice prezentate la expoziția din Veneția, nu este întîmplătoare. Ea a început în secolul XX și a reflectat tendința generală a culturii burgheze ruse care o urma pe cea franceză, prin excelență latino-formalistă, tocmai pentru că societatea rusă străbătea aproximativ aceeași fază de dezvoltare pe care o străbătuseră și țările din apusul Europei.

Și secesioniștii [19] germani, cel puțin o parte a acestui curent și anume aceea care-i unește pe asemenea reprezentanți ai picturii pure, ca Liebermann, Slevogt, Corinth, pe reprezentantul lor teoretic, Meyer Graeffe și pe cubofuturiștii nemți, au fost antrenați exact la fel în jocurile de artificii ale formalismului francez, în virtutea înrudirii, ca soartă, a burgheziei și intelectualității burgheze din toate țările. Nu-i însă mai puțin adevărat că acest formalism care a subminat pictura germană, este străin spiritului ei. Se înțelege, eu nu am în vedere aici nu știu ce spirit abstract, metafizic. Dar ne-ar lua prea mult timp să explicăm aici de ce tocmai în Germania, presa publicitară a luat, ca să zicem așa, drept cal de bătaie, creația artiștilor de cele mai diferite orientări, aproape în același grad în care fenomenul s-a petrecut cu operele artiștilor ruși care constituiau principalul detașament al artei ruse. Orice s-ar întîmpla, dar pentru neamț, desenul a fost întotdeauna mai

Scanned with OKEN Scanner

presus de colorit, iar încărcătura ideatică şi psihologică intrinsecă a fost mai presus de privelişte menită să mîngîie sau să intrige ochiul. Compoziţia tabloului a fost aproape totdeauna, pentru artiştii germani, o proiecţie a poemului pe pînză şi nu o divizare a suprafeţei în pete colorate. Artistul pictor german a rămas poet într-o măsură cu mult mai mare decît francezul contemporan.

Războiul şi distrugerea au provocat o imensă depresiune sufletească în sînul intelectualităţii din Germania, cu atît mai mult cu cît acest război şi această distrugere au apăsat grozav de greu asupra intelectualităţii, în general, şi asupra artiştilor în special.

Prima perioadă a picturii germane post-belice s-a desfăşurat sub steagul expresionismului pur. Dar cine au fost aceşti expresionişti ?

Priviţi din afară, ei le semănau oarecum cubo-futuriştilor. Ca şi confraţii lor francezi, ei proclamau independenţa faţă de realitatea exterioară. După concepţia expresioniştilor, artistul nu trebuia să fie sclavul realităţii, nu trebuia să o reflecte pe aceasta, ci trebuia să se reflecte pe sine însuşi, personalitatea sa, să arunce pe pînză conţinutul vulcanic al bogăţiilor sale sufleteşti.

Dar iată că tocmai aici este deosebirea. La cubo-futuriştii francezi nu întîlneşti nici un fel de conţinut liric interior pentru că ei, ca să spunem aşa, se joacă cu cuburile sau organizează focuri de artificii multicolore străduindu-se să dobîndească cea mai înaltă desăvîrşire în acest joc de-a virtuozitatea. Or, artistul german îşi strigă durerea pe care o resimte în suflet.

Totuşi, cu toată aspiraţia lor către o artă de conţinut, expresioniştii se ridică numai în cazuri rare la nivelul unor subiecte importante din punct de vedere social. Subiectivismul lor este aşa de puternic încît şi conţinutul şi forma se pulverizează. În fond, ei poartă pecetea epocii de descompunere nu în măsură mai mică decît

Scanned with OKEN Scanner

cubiștii. Nelegat prin imitarea realității, expresionistul german este adesea excesiv de confuz, desenul său este șters, culorile luminoase dar spălăcite, imaginile ceţoase și simbolice. Tablourile reprezintă nişte produse ale suferinţei lăuntrice răsfrîngîndu-se adesea intelectualicește în căutarea lui dumnezeu și în prorocirea lumii de apoi.

Expresioniștii afirmă insistent că artistul trebuie să fie proroc, că artistul este un om plin de conţinut profund și că tabloul său este o predică, însă o predică deosebită care zguduie în chip nemijlocit sufletul.

Dar în fond ce trebuie propovăduit? De fapt, încotro să chemi ?

Tocmai asta este, că expresionistul german nu știe precis încotro să cheme și nu știe ce să propovăduiască. El mai mult strigă decît vorbește.

Tocmai asta este, că el strigă, nu cîntă.

Trebuie să știi să găsești un limbaj social ; artistul trebuie să fie clar, să se facă înțeles. Dacă vă veţi sui la tribună și veţi începe să urlați de durere, veţi produce, desigur, o impresie puternică, poate chiar zguduitoare, dar nu-i va fi nimănui clar despre ce-i vorba. Oratorul artist va ști să redea prin cuvinte și temperament, într-o coloratură pasională, toată durerea despre care vorbește, dar nu numai și nu în dauna înțelesului pe care trebuie să-l aibă discursul său și nici în dauna, să spunem, condiţilor acustice în care are loc marea adunare populară, ci într-o profundă sinteză cu ele.

Or, arta expresionistă încetează aproape să mai fie artă ; ea decade într-un stadiu de bîiguială, de geamăt, de spovedanie nedeslușită a unui suflet chinuit. Iar pe alocuri, pe acest teren apare și cochetarea cu contradicţiile sufletești proprii care sînt, chipurile, așa de adînci încît ele nu pot fi accesibile înțelegerii maselor.

Ca și în primele secole ale creștinismului cînd mulţi predicatori — pesemne oameni măr-

Scanned with OKEN Scanner

giniți — se ocupau cu „glossolalia“*) propovăduiau adică în limbi necunoscute, dar în fond într-un limbaj ininteligibil, tot așa se întîmplă acum cu expresioniștii.

Hausenstein, cel mai mare critic de artă din Germania contemporană, a fost pasionat o vreme de expresionism. El credea că acesta este începutul unei picturi noi, cu un profund conținut care scutură ultimele lanțuri ale dependenței omului de natura exterioară. Dar el a fost nevoit, în una dintre ultimele sale broșuri, să se dezică în mod categoric de această părere și a recunoscut insuficienta claritate a expresioniștilor și obscuritatea introdusă de ei în viața socială a conținutului.

Dar revoluția comunistă s-a întărit în adîncurile societății germane și i-a angrenat și pe artiști. O parte dintre secesioniști, grupul artiștilor uniți în jurul revistei „Der Sturm“ și în general diferiți expresioniști, în sfîrșit, unele tinere elemente au început să se adune treptat sub lozinca concretă a revoluției antiburgheze. Aceasta ,desigur, i-a ajutat îndată să dobîndească conținut. Nu degeaba le place lor să se intituleze „veriști“. Dorind să se adreseze maselor și dorind să fie înțeleși cît mai bine, acești artiști iau elemente din realitate, deoarece zugrăvirea elementelor realității reprezintă cel mai bun limbaj social.

Dar acești „veriști“ germani nu se limitează la simpla copiere a realității.

Vedem la ei tendința de a realiza tablouri, adică opere poetice autentice, tendința către atingerea unui sens lăuntric uimitor și bogat. Elementele realității se combină la ei în așa fel încît tabloul glăsuiește cu o deosebită claritate, ceea ce artistul consideră că este datoria sa să spună, țintind în același timp asupra minții și inimii privitorului. Mai mult decît atît, majori-

---

* În culturile religioase — debitarea în stare de extaz a unor sunete ininteligibile.

Scanned with OKEN Scanner

tatea „veriștilor“ germani sau a artiștilor apropiați de ei care au o înclinație politică, împrumută și adoptă în chip interesant modificarea și deformarea expresionistă a formelor banale ale realității.

Un asemenea artist german de formație foarte nouă merge deosebit de lesne către desfigurarea imaginilor, către condensarea culorilor; el înlocuiește deseori realitatea cu caricatura, cu coșmarul ; dar păstrează realitatea destul de expresivă spre a nu pierde limbajul social, păstrează legătura cu privitorul, spre a nu înceta să mai fie înțeles. Dimpotrivă, dacă sînt găsite măsura justă și direcția deformării, adevăratul sens al fenomenului zugrăvit devine mai clar.

Expresioniștii susțineau nu numai că ei revelă propriul lor conținut lăuntric, dar se străduiau, totodată, ca, atingînd realitatea cu pensula sau cu creionul, să oblige un individ sau altul, un animal sau un lucru, să-și lepede masca și să mărturisească despre sine cel mai profund adevăr, să-și dezvăluie esența ascunsă.

Dar așa cum am spus, caracterul vag al conținutului lăuntric, subiectivismul extrem au făcut eforturile expresioniștilor aproape totdeauna inutile. Iar artiștii germani de formație „veristă“ foarte nouă, care au avansat pînă la pictura propagandistică, de conținut, folosesc aceeași metodă mult mai bine.

În oglinda lor, formele exterioare ale realității își deplasează planurile și se transformă în așa fel încît adevăratul sens, adevăratul conținut al fenomenelor vieții, cunoscute de noi sau ghicite de intuiția noastră, se afirmă ca un aspect exterior al realității, devenind evidente.

Aceasta conferă o imensă forță agitatorică. Chiar în operele care nu urmăresc țeluri propagandistice, veți remarca aproape la toți nemții reprezentați în expoziție, o profundă neliniște lăuntrică, o nemulțumire, o năzuință spre ceva, o emoție care se armonizează mult mai bine cu realitatea revoluționară decît echilibrul estetic plin de indiferență al artiștilor formaliști,

Scanned with OKEN Scanner

care încă mai acționează în spiritul gallicanismului,* și al naturaliștilor noștri prea puțin dispuși încă să „filosofeze".

Dar în majoritatea cazurilor — și este puțin probabil ca expoziția să fie rezultatul unei selecții artificiale — artistul german tocmai că face propagandă. Și în condițiile date, el nu este arid, nu este didacticist, nu este un utilitarist prozaic. Dimpotrivă, se arată cu totul pătruns de mînie, de mîhnire, de speranță.

Fără nici o îndoială, artistul rus are ce învăța la această expoziție deși, din punct de vedere tehnic, ea îi oferă lui relativ puține exemple.

Desigur, pictura rusă va avea cu totul alte trăsături, despre care nu vreau să insist aici, dar artistul rus poate primi totuși un impuls necesar și de la acea artă germană care, cel mai exact, poate fi numită artistico-agitatorică.

În articolul următor** mă voi opri asupra unor tablouri separate, dintre cele mai semnificative, și asupra unor artiști izolați. Acum aș vrea să mai insist numai pentru a face o presupunere privitoare la întrebarea : de ce, după șapte ani, artistul rus dibuie așa de anevoie calea necesară publicului nostru artistic ?

Președintele Academiei de Științe Artistice P. S. Kogan a spus cu privire la aceasta : „Revoluția rusă s-a produs extraordinar de rapid. Victoria a fost repurtată de către proletariat și de soldați. Artiștii n-au fost chemați în ajutorul acestora. Ei au venit după victorie și au fost întrucîtva descurajați de către situația absolut nou-creată. Cu totul altfel stau lucrurile în Germania. Acolo, revoluția s-a prelungit. Ura față de burghezie apasă aproape asupra întregii societăți, inclusiv asupra intelectualității. De aici, rezultă că este timp suficient pentru realizarea coeziunii între intelectualitate și prole-

---

* gallicanism = doctrină avînd ca obiect independența relativă a bisericii din Franța față de Sfîntul Scaun de la Roma. (nota trad.)

** Nu știm ca LUNACIARSKI să mai fi revenit cu vreun articol asupra acestei expoziții. (n. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

tariat ; în noua situaţie este destul timp de gîndire".

După părerea mea, sînt cauze mai adînci şi mai importante. Intelectualitatea burgheză rusă (adică majoritatea intelectuală) a respins revoluţia proletară încă de la început. După ce însă, în unire cu alte forţe reacţionare, n-a reuşit totuşi s-o răstoarne, s-a împăcat cu ea călcîndu-şi, ca să zicem aşa, pe inimă. Artişti care să fi primit revoluţia ca pe o binefacere, care să fi simţit că inima lor bate la unison cu revoluţia, au fost în Rusia extrem de puţini. Revoluţia a început singură să-şi crească în ultima vreme noii săi artişti.

Chestiunea rezidă în faptul că — aşa cum arată tov. Kogan — revoluţiei nu i-a fost necesar ajutorul artiştilor, ci trebuie spus că artiştii considerau această revoluţie cu totul inutilă pentru ei. Şi numai treptat, numai pe îndelete, artistul şi-a găsit calea în revoluţie.

În Germania, în schimb, orînduirea burgheză care nu este încă răsturnată s-a prăbuşit deja sub aspect moral ca urmare a înfrîngerii suferite în război şi a păcii ruşinoase încheiate ; ea şi-a îndepărtat în felul acesta intelectualitatea, a dezamăgit-o, de asemenea, prin mîrşăviile ipocritei „republici" social-democratice. Aşa se explică orientarea antiburgheză a artistului german, aşa se explică faptul, pe care nu putem să nu-l recunoaştem, că artistul german i-a întrecut aproape pe toţi artiştii noştri, pe drumul său către înţelegerea revoluţiei, către crearea unei arte revoluţionare. Recunoaştem acest fapt, dar nu ne împăcăm cu el. Va începe era contactului multilateral şi a schimbului de experienţă dintre artiştii înaintaţi din întreaga lume. Fie ca aceasta să fie era unei întreceri nobile în elaborarea artei noi care va fi parte din marea noastră viaţă obştească, armă care să-l lovească pe duşman chiar în inimă, far care să ne lumineze depărtările dorite şi drumurile către ele.

Revista „Projektor", Moscova, 1924, Nr. 20.

Scanned with OKEN Scanner

EXPOZIȚIA ARTEI REVOLUȚIONARE OCCIDENTALE

Noi căutăm artă revoluționară. Căutările sînt însoțite de vii polemici.

Imediat după revoluție artiștii realiști s-au arătat relativ indiferenți, iar uneori chiar ostili față de cuceririle ei. Răspunsul acestei părți a intelectualității la marea chemare a lui Octombrie a fost slab. Dimpotrivă, artiștii „de stînga", artiștii febrilelor căutări postimpresioniste, au răspuns chemărilor revoluției cu impetuozitate.

Mai tîrziu s-au vădit clar două lucruri. Primul : publicul larg, educat de revoluție, pretindea de la artă înainte de toate un conținut social, luminos, contaminant și totodată clar exprimat, în timp ce artiștii „de stînga" au fost în esență, înainte de toate, formaliști. Tinzînd către o stilizare întortocheată, ei s-au depărtat mult de limbajul lucrurilor reale și au devenit neînțeleși de mase. Al doilea fapt a constat în aceea că printre artiștii realiști a început cotitura către revoluție, cotitură ce se întărește din an în an și care conduce acum către formarea unui grup larg care a obținut fără îndoială unele succese.

Lupta se duce însă și acum ; ea continuă pentru că nu avem încă nici pînă astăzi capodopere ale artei revoluționare care să fie pe deplin convingătoare și să fie unanim recunoscute. Împotriva realismului tematic al AHRR-ei

Scanned with OKEN Scanner

se iscă nu numai considerații privind, chipurile, lipsa de meșteșug a membrilor acestei asociații, ci referitoare în general și la faptul că *ohrr*-oviștii „se întorc înapoi la peredvijnici", că ei ignoră „cucerirea impresioniștilor și posimpresioniștilor". Împotriva „stîngiștilor", în afară de obiecția generală amintită mai sus, despre accesibilitatea redusă a limbajului lor, despre sărăcia conținutului pe care ei vor să-l exprime cu ajutorul acestui limbaj, sînt adăugate încă și unele trimiteri juste la caracterul fictiv al cuceririlor lor artistice. Mulți consideră că, vorbind despre realizări artistice ultramoderne, chipurile remarcabile ,artiștii futuriști și în general cei „de stînga" au coborît, sub aspectul desenului și al coloritului, în plină decadență, că ei și discipolii lor s-au rupt definitiv de tradiția artistică.

Dacă noi înșine ne aflăm încă pe drum, era și firesc să ne întoarcem către Apus și să vedem dacă nu cumva există acolo unele realizări care ne-ar putea fi de folos în căutările noastre. Mai cu seamă că înșiși artiștii europeni de orientare revoluționară (sau să zicem și mai larg — de orientare antiburgheză) n-au făcut schimb de experiență între ei și nu a fost realizată pînă în prezent nici o privire de ansamblu a muncii artistice revoluționar-proletare și antiburgheze. Prin aceasta se și definește importanța expoziției organizate de Academia de artă. În ceea ce-i privește pe artiștii apuseni, ei au primit chemarea capitalei revoluționare de a trimite aici operele lor ca pe un fapt foarte firesc. Academia a primit pînă la trei mii de exponate artistice și literare și, în felul acesta, expoziția, deși nu poate pretinde că are un caracter exhaustiv și plenar, este totuși destul de caracteristică pentru realizările europene.

Nu-mi propun ca în acest articol să mă ocup de criticarea unor opere separate, ceea ce constituie principalul scop al obișnuitelor vizionări de expoziție. Voi încerca să trag doar unele concluzii generale.

Scanned with OKEN Scanner

Nu există nici o îndoială că, în general, Occidentul s-a îndepărtat de academismul, ca să zicem așa, puhav și dezlînat, precum și de naturalism, și în aceasta rezidă marele farmec al artei revoluționare din Apusul Europei. Luați chiar vechea generație, luați-l pe marele Steinlen. El este realist, dar cît privește linia lui, maniera lui grafică și picturală (cea din urmă foarte dependentă de prima) ele ne poartă cu gîndul departe de tot ceea ce ne amintește plicticoasele redări după natură. Potrivit aparențelor exterioare, stilul lui Steinlen reprezintă un tel de improvizație sclipitoare care, cu o siguranță neobișnuită, recreează din nou tipuri și scene, bizuindu-se pe fenomenele din realitate cu care este încărcată memoria artistului. Steinlen transformă realitatea, și această realitate transfigurată, stilizată în sens pur vizual, care procură în cele din urmă desfătare ochiului prin combinația de linii și culori, el o subordonează unei anumite tendințe — unei tendințe în accepțiunea cea mai brutală a termenului, dacă vreți. Steinlen rămîne totdeauna și în toate împrejurările caricaturist. El nu deformează fenomenele vieții, ci le face doar mai expresive. Această expresivitate este îndreptată însă în așa fel încît să dezvăluie în fața dv. grozăvia sărăciei, explozia de mînie a asupriților, voluptatea obscenă sau îngîmfarea, puterea celor înstăriți ș.a.m.d. Dacă vom compara lucrările *ahrr*-oviștilor noștri cu realizările lui Steinlen, va trebui să spunem că, poate, nici unul dintre *ahrr*-oviști nu s-a ridicat la o asemenea înălțime. Cel mai aproape dintre toți se află poate Kustodiev. Dar și Kustodiev are o atitudine prea blajină și de gurmand față de obiectul picturii sale (cel puțin față de obiectul ultimei expoziții — față de provincie și de negustorime, adică — în fond, față de trecut). Cele mai reușite lucrări *ahrr*-oviste, avînd un caracter de ilustrație satirică față de cele ce se întîmplă, nu sînt realizate niciodată așa de solid

Scanned with OKEN Scanner

ca cele ale lui Steinlen, pentru că autorii lor se află totuşi extrem de subjugaţi de înţelegerea tabloului ca ceva panoramic, ca un fragment de natură animat de figuri, decupat în spiritul fotografiei colorate, sau ca o scenă de teatru bine aranjată.

Sau să-l luăm pe Brangwyn cu giganticul lui peisaj industrial ; vedem aici gravuri aproape sculptate, ca un adevărat cîntec despre muncă, şi mie mi se pare că nu mă înşel dacă spun că multe din ele sînt mai presus chiar decît renumitele sculpturi ale lui Meunier.

Brangwyn realizează remarcabila muzică a eforturilor în muncă din opera sa, în tonuri realiste. Dar, bineînţeles, o reflectare nemediată a naturii nu poate oferi nimic asemănător. Nu vă va veni niciodată în minte să spuneţi ca o laudă adusă lui Brangwyn : această lucrare copiază foarte exact realitatea ! Nu, imaginea sa este superioară celei care i-a slujit ca model, ea este mai solidă decît fragmentele decupate direct din realitate. În plus, la Brangwyn, „compunerea“ tabloului nu este scenică, ci picturală. Fiecare gravură a lui Brangwyn luată în parte constituie un întreg solid, fiecare duct al creionului, fiecare pată stă la locul ei ca într-o bună compoziţie muzicală şi totul laolaltă formează un fel de coral din trîmbiţe care anunţă marea veste despre truda creatoare.

Apropiindu-ne de vremea noastră, aceeaşi linie de ansamblu o observăm şi la cei mai solizi artişti — la aceia în faţa cărora fiecare se opreşte, bineînţeles, ca în faţa principalilor reprezentanţi ai artei occidentale revoluţionare.

S-o luăm pe Käthe Kollwitz. Această admirabilă predicatoare cu creionul îşi schimbă maniera la o vîrstă deja înaintată. La început de tot, maniera ei era, ca să zicem aşa, realismul artistic exagerat, iar către sfîrşit predomină tot mai mult problemele legate de aţişul pur. Kollwitz se străduieşte să obţină ca de la prima vedere a unui tablou al ei mîhnirea să vă

Scanned with OKEN Scanner

cuprindă inima dintr-odată și să vă podidească lacrimile. Ea este un mare agitator. Ea obține acest rezultat nu numai cu ajutorul temei, nu numai prin neobișnuita verosimilitate fiziologică, spre a ne exprima astfel, a trăsăturilor cunoscute; nu, ci rezultatul respectiv ea îl obține înainte de toate printr-o neobișnuită economie de mijloace de expresie. Spre deosebire de realitate, ea nu vă îngăduie să vă pierdeți în detalii inutile, și spune numai ce-i este necesar tendinței, acesta fiind lucrul cel mai esențial în contemporaneitate. În schimb, ce trebuie să spună în folosul acestei tendințe, o spune cu o mare pregnanță.

Să-l luăm pe Masereel cu grafica și acuarelele sale. Acest artist cu suflet delicat este un umanist sensibil, rănit, sfîșiat de orașul capitalist contemporan și de contradicțiile sale. Orașul îi apare lui ca un întuneric luminat cu dibăcie de luminițe ademenitoare ; îi apare, ca o împletitură compactă din cruzimi, minciună, viciu și un lux care sfidează mizeria. Și în toate acuarelele sale, el zugrăvește nu ceea ce poate să vadă oricine, cu o privire mai mult sau mai puțin superficială, pe străzile Parisului, ci acel oraș al său, născut în sufletul său și care, din punct de vedere artistic, este, de fapt, mai asemănător cu orașul adevărat, decît acele fețe întîmplătoare ale acestui oraș pe care fiecare dintre noi le putem observa și pe care artistul realist, în accepțiunea naivă a cuvîntului, poate să le zugrăvească în diferite studii și schițe. Și nu mai vorbesc de grafica lui Masereel, în care, în virtutea însușirilor limbajului său propriu, așa cum îl folosește Masereel, petele de alb și de negru dau tonul acelei lumi întunecate văzute de artist, în care ba se aprinde ba se stinge setea de lumină socială.

Desigur, în expoziție poate fi constatată și prezența lagărului opus sau, mai bine-zis, a flancului „stîng“ cel mai extrem — a expresioniștilor și a acelora care sînt mai „la stînga“

Scanned with OKEN Scanner

de expresioniști. Intelectualitatea germană activînd sub steagul expresionismului a adîncit chiar maladiile ţipătoare care ne rănesc cu compoziţii otrăvitoare datorită cărora au devenit celebri semi-realiștii, semi-expresioniștii Dix și Grosz. Ea a trecut și de aceștia, s-a îndepărtat de limbajul realităţii, străduindu-se tot mai mult și mai mult să fie fidelă numai „expresivităţii vulcanice“ a trăirilor lăuntrice, a protestului deznădăjduit al artistului însuși. Dar aici se vădește clar că, de la un punct, începe obscuritatea și manierismul ; se poate ca artistul însuși să fie foarte sincer, dar forma curioasă, foarte complicată în care-și înveșmîntează sinceritatea — dă naștere la îndoială în ceea ce privește conţinutul adevărat. Privitorul normal se întreabă : sînt necesare oare aceste văluri dacă inima artistului este cuprinsă de un mare sentiment și dacă el vrea să se adreseze cu operele sale marilor mase ? Și artiștii noștri „de stînga“ mai cad încă pînă în ziua de astăzi în asemenea boli ale „stîngismului“.

De la artiștii occidentali — de la cei ai trecutului și, parţial, de la cei noi — trebuie învăţată forma sintetic-realistă, știința de a transfigura stilistic realitatea fără a se rupe de ea. Trebuie învăţate formele superioare de expresivitate, cele care presupun neapărat o înaltă presiune interioară chiar a semnificatului. *Ahrr*-oviștilor le-ar fi foarte folositor să studieze expoziţia cu cea mai mare atenţie, fără cea mai slabă umbră de orgoliu *ahrr*-ovist. Dacă *ost*-iștii [20] încep din nou să se rupă, oarecum, de realitate, căzînd în tratarea ei prea caricaturală, prea exagerată, în schimb *ahrr*-oviștii s-au ataşat prea strîns de formele exterioare ale realităţii și aceasta reprezintă, fără îndoială, un prejudiciu pentru expresivitatea pînzelor lor.

Din cele arătate nu rezultă, desigur, că n-ar putea găsi și artiștii europeni multe lucruri folositoare pentru ei în vechea pictură rusă și în căutările noastre contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Eu scriu numai despre sectorul artistic al expoziţiei : despre partea ei privind literatura s-ar putea scrie numai după o atentă studiere a bogatului material literar-artistic adunat de Academie.

În orice caz, Academia merită mulţumiri pentru organizarea acestei expoziţii instructive nu numai din partea artiştilor, ci şi din partea publicului sovietic larg.

Pravda M., 1926, Nr. 128

Scanned with OKEN Scanner

EXPOZIȚIA CELOR PATRU

TABLOURILE LUI PICASSO

În afară de cele două mari Saloane — „de dreapta“ și „de stînga“, eu am vizitat și cîteva mici expoziții dintre care cele mai remarcabile sînt : expoziția celor patru maeștri și expoziția retrospectivă întrunind toate operele importante ale unuia dintre cei mai mari pictori ai contemporaneității — normandul Friesz.

Încep cu prima *.

Patru artiști destul de diferiți ca destin și caracter și-au expus tablourile împreună. Eu nu știu ce i-a putut uni laolaltă pe Picasso, pe Derain, pe Madame Laurencin și pe Léger. S-ar putea ca numai calculul negustorului de tablouri care le-a dat sala, dar s-ar putea și prietenia personală care-i unește. În orice caz, așa cum s-a spus, din punct de vedere al caracterului, ei sînt diferiți. Și într-atît de diferiți încît Picasso singur este, în creația sa, mai eterogen decît toți cei patru luați la un loc.

Orice observator al destinelor picturii contemporane nu poate să nu remarce următorul fenomen caracteristic al evoluției sale : toate etapele acestei evoluții care se succed destul

* Asupra expoziției lui FRIESZ, se pare că Lunaciarski n-a mai revenit. (nota ed. rom.)

de repede, coexistă în prezent. Acest lucru poate fi observat și în Germania și la noi în U.R.S.S. și, mai mult decît oriunde, în Franța.

Salonul de pe Champs-Elysées este plin de tablourile artiștilor ce păreau a fi înmormîntați și cărora li se zice academiști — pompieri ș.a.m.d. Este adevărat, această artă nu trăiește o viață adevărată, adică nu se dezvoltă. Dar ea se simte liniștită, este făcută, ca totdeauna, cu un excepțional meșteșug, găsește, ca totdeauna pînă acum, cumpărători, inclusiv muzeele de stat, și primește medalii de aur.

În salonul progresist Port Mayllaux este haos. Alături de meșteșug, alături de buna pregătire, întîlnești neputința. Și toate direcțiile sînt alături unele de altele. Cubismul și futurismul nu-i umbresc cîtuși de puțin pe impresioniști și pe maeștrii încă și mai vechi. Suprematiștii, dadaiștii, suprarealiștii și pur și simplu aiuriții care se maimuțăresc — toți sînt aici.

Dar dacă, în felul acesta, ziua de ieri și ziua de azi au aceleași drepturi în fața privitorului contemporan și stau alături pe aceiași pereți, apoi și în personalitatea lui Picasso se întîmplă același lucru.

Picasso pictează acum în toate manierele sale dintr-o dată, ba adaugă la acestea în fiecare an cîte o încercare nouă.

El a început cîndva galeș și muzical cu un Pierrot sentimental, în tonuri cam moarte, cu un desen angulos, decadent.

Apoi a dobîndit dintr-o dată o mare faimă cu cubismul său incredibil de îndrăzneț care, dealtfel, n-a fost niciodată cubism pur.

Soffici are dreptate cînd spune despre cubism că aici rațiunea încearcă să se elibereze de caracterul întîmplător al formelor reale și să apropie fenomenul de lumea veșnică și logică a corpurilor geometrice. Dar dacă cubismul în formă pură (ca și puriștii actuali, Ozenfant ș.a.) este din punct de vedere metafizic rațional, apoi Picasso, în cea de-a doua manieră

Scanned with OKEN Scanner

a sa, care este și principala, a fost absolut irațional.

Descompunerile neașteptate și foarte ingenioase, stilizarea obiectelor și punerea lor în pagină n-au în fond nici o justificare principială. Aceste viori și ghitare sparte, petecele de ziar, tocana din figuri omenești i-au determinat pe dușmani să vorbească despre o batjocură impertinentă (pentru că Picasso n-a avut niciodată iz de nebunie : el nu-i Chagall). Dar și prietenii l-au lăudat adesea pe Picasso tocmai pentru uimitoarele lui ciudățenii, au admirat felul în care el se amuză suveran pe seama rațiunii sănătoase. Cu un cuvînt, ei foloseau față de Picasso acele norme care, după război, au fost proclamate fără rușine ca dadaiste.

În fond, lozinca dadaiștilor era : „Trăiască absurditatea de sine stătătoare". Dadaistul se străduiește cu adevărat ca lupul din poveste : ușurel și la iuțeală să treacă înot strachina cu plăcinte. După părerea mea nu este drept să faci din Picasso un dadaist. El este într-adevăr părintele „dadei", însă „dada", deși este un fiu legitim al lui Picasso, este un fiu nereușit.

Dacă cubismul este revolta rațiunii geometrice împotriva dezordinii fenomenelor, apoi Picasso reprezintă revolta gustului împotriva ordinii fenomenelor.

Cubismul pur ține în fond de arhitectură. Picasso este în esență pictural.

Limba păstrează pînă în ziua de azi expresia enigmatică : dezordine pitorească. Dezordinea în sine nu este desigur pitorească. Dar poți să ordonezi dezordinea pînă la obținerea unei simetrii multilaterale, pînă la desenul geometric și încă nici atunci nu va fi nimic pitoresc în asta ; ce se va obține va fi nu pictură, ci, ca să zicem așa, o descriere noțională *. Ar-

* În orig. : umopis (intrad. — echivalent cu descriere cu mintea, în noțiuni) ; prin contrast cu jivopis = pictură (descriere vie, în imagini) ; se obține un joc de cuvinte.

Scanned with OKEN Scanner

tistul obține o oarecare grație limitată atunci cînd ghicește unde este jumătatea drumului dintre dezordine și ordine. În tablourile lui Picasso din cea de a doua manieră este, desigur, o ordine destul de precisă, dar insesizabilă. Ea se face simțită ca un fel de aromă a tabloului.

Pictorul din trecut al dezordinii picturale, de felul lui Ruysdael sau, și mai bine, al lui Salvator Rosa, combină cît se poate mai romantic, chiar pînă la o anumită extravaganță, arbori, nori, stînci, torente de munte, ruine. Fără să se sinchisească de firescul lucrurilor, el luminează totul, de asemenea, într-un mod deosebit, neașteptat.

Picasso merge mai departe. El rupe obiectele, le disociază, le deplasează culorile, îl plasează pe unul în interiorul altuia, împerechează în chip nefiresc articulațiile celor mai variate lucruri și din tot acest ghiveci realizează în suprafață un mozaic, dar nu unul plat, ci tridimensional. „Ce am eu de-a face cu natura — ar fi putut el să spună, — pe mine mă conduce numai gustul pictural-combinat, gustul meu răzvrătit, slobod, atotstăpînitor, care se desfată cu forța sa nelimitată".

Scriabin era entuziasmat de puterea fără margini a fanteziei și gustului pe care o are muzicianul. Picasso s-a străduit să confere artei plastice aceeași măsură a libertății.

Dar în cea de a treia manieră a sa, în aceea de după război, Picasso s-a întors la desenul sever ingres-ian : el a îndrăgit linia, haşura, volumul, redate prin desenul cel mai laconic. Totodată, el este fericit ca la un moment dat să deformeze dintr-o dată picioarele, torsul, umerii, capul, conform exigențelor gustului său. Și face acest lucru în așa fel încît diformitatea firească ce ia naștere astfel să se echilibreze, să se absoarbă prin frumusețea liniei ca atare.

Una dintre pînzele expuse de el reprezintă ceva absolut de neînțeles : poate o monogramă,

Scanned with OKEN Scanner

poate o parafă și, pe deasupra, monumentală. Este ceva care amintește crochiul unui gigant microcefal.

S-ar putea ca ,avînd cheia pentru înțelegerea acestui lucru, să izbutim a găsi ceva semnificativ și aici, în acest triumf al liniei libere. Dar, în portretul de tînăr, de pildă, măiestria lui Picasso este evidentă.

Capul tînărului este un desen clasic admirabil făcut. Dar esentialul rezidă în corpul său sau mai exact în mantia dintr-un material alb gras care-i învăluie corpul. Cu cît ne apropiem mai mult de cap, cu atît mai tăioase sînt liniile, strașnic de sigure. asemenea unor adînci falduri prin care se desenează jocul nu prea bogat dar elegant-aristocratic al faldurilor acestui halat alb. Cu cît sînt mai departe de cap, cu atît liniile devin mai subțiri și, în sfîrșit, devin hașuri abia vizibile. Se înțelege că nu se poate reda în cuvinte ritmul acestor linii.

Celelalte două pînze ale lui Picasso sînt frumoase, dar absolut nonobiectiviste și reprezintă combinații găsite, din punct de vedere compozițional, ale unor suprafețe de culori și facturi diferite.

DERAIN

Mi-e greu să fac cît de cît o legătură între Derain și Cézanne, cu toate că mulți îl consideră pe Derain „cézannist". Alături de Picasso, Derain a fost în ultimele decenii cel mai interesant artist al Franței.

Dar în timp ce Picasso respinge (pe mine, cel puțin) cu arbitrariul său și cu neîndoielnica, după părerea mea, voință de a face ciudățenii, Derain, dimpotrivă, m-a atras prin acea seriozitate durabilă care s-a desprins totdeauna din tablourile sale chiar în perioada deformărilor celor mai paradoxale.

Scanned with OKEN Scanner

Desigur, Derain a descins din Cézanne, dar tot așa cum au descins din el ori s-au încrucișat cu drumul lui mulți alți pictori și întregul torent al cubismului.

Este interesant că Max Liebermann, care a împlinit tocmai acum optzeci de ani, scrie într-o interesantă prefață la catalogul expoziției sale jubiliare : „Epoca noastră este plină de probleme și de mișcare ; ea i-a ridicat deosebit de sus pe asemenea pictori ca Cézanne și Van Gogh pentru că ei sînt problematici, rămași în suspensie".

Această remarcă a bătrînului maestru german este justă. Eu am sesizat deja în nenumărate rînduri, făcînd cu aceste ocazii trimitere la cunoscătorii lui Cézanne, acest caracter problematic al lui.

Cu sudoarea frunții sale, în accepțiunea literală a cuvîntului, Cézanne „pune în chip problematic" problemele construirii solide a tabloului ca o operă integră, problemele sugerării prin culoare a volumului și a ponderabilității lucrurilor, problemele obiectualității sau, mai bine-zis, ale familiarizării artistului cu obiectul în condițiile păstrării „temperamentului" divinizat de către Cézanne, și în care s-a transformat „prisma temperamentului" recunoscută de către însuși naturalistul Zola, prietenul pictorului.

Derain a dorit și el să obțină aspectul finit al tabloului, și s-a străduit totdeauna să redea concreteței lucrurilor. Potrivit convingerilor sale, el a fost totdeauna obiectivist, păstrînd cu toate acestea, în fața ochilor „prisma temperamentului", deși uneori a deformat cu îndrăzneală realitatea spre a o supune „legității lăuntrice" a tabloului.

Dar pînă aci merge înrudirea lui Derain cu Cézanne.

Cézanne a fost un slab desenator și nu i-a plăcut desenul. În timp ce la Derain se simte totdeauna un desen admirabil, de prima clasă,

Scanned with OKEN Scanner

un desen de adevărat maestru, la Cézanne lucrurile sînt oarecum topite între contururile lor. La Derain ele sînt precis conturate, suprafeţele lor par cizelate. La Cézanne există totdeauna un fel de ciudăţenie, chiar atunci cînd pictează cinci mere. La Derain domneşte totdeauna o raţiune de cristal, puţintel cam aridă. Cézanne are mai multă forţă, iar Derain este mai elegant. Cézanne este mai impetuos, Derain mai finit. Cézanne îşi pune cu încăpăţînare probleme, se străduieşte ca un turbat să le rezolve şi le abandonează nesoluţionate. Şi lui Derain îi plac problemele, lucrează şi el în mod serios la rezolvarea lor, dar sub fiecare pînză a sa ar fi putut să scrie : „Ceea ce era de demonstrat".

În Franţa şi Italia se duc multe discuţii despre neoclasicism, şi nu numai discuţii, ci există şi multe opere zămislite în spiritul acestui curent despre a cărui importanţă am scris la vremea sa în legătură cu caracterizarea expresionismului şi a purismului. Există şi în Germania o asemenea înclinare, de exemplu „noul obiectivism" german, rigid, rebarbativ, metafizic, înrudit lăuntric cu neoclasicismul.

Cézanne a prevăzut aceasta. La prima vedere s-ar părea că acest maestru este cît se poate de depărtat de clasic, or, el a exclamat în faţa lui Tintoretto : „Pentru ce mă agit eu ? Ce vreau să obţin ? Să pot picta tablouri ca acest domn !".

Dar Cézanne n-a ajuns totuşi pînă la clasic. În schimb, în Derain a sălăşluit totdeauna un clasic.

Pasiunea generală de a filozofa despre natură, libertatea pe care şi-au luat-o postimpresioniştii de a mutila, de dragul tabloului, elementele acestuia, privind pînza de pictat ca pe un Pat al lui Procust, au avut multă vreme influenţă asupra lui Derain şi anume o influenţă nefastă, cauzîndu-i prejudicii.

Acum Derain este aproape clasic. Portretele sale de la expoziţia despre care vorbesc sînt

Scanned with OKEN Scanner

superbe. Ele se situează la nivelul artiștilor din secolul al XVII-lea italian. Derain se ridică poate de la Carracci, Caravaggio, Bronzino către Tițian, iar, pe altă linie, — către Leonardo. Dar se prea poate ca imensa măiestrie a primilor „academicieni“ [21] să rămînă ținta ultimă pentru maniera lui Derain.

Sînt gata să recunosc că față de virtuozii din seicento, Derain are o anumită superioritate. El are mai multă măsură decît aceștia. El a adăugat la maniera acestora ceva din armonia franțuzească pe care o vedem la Lorrain și la Chardin.

Capul de bătrînă — una dintre ultimele lucrări ale lui Derain — este într-adevăr desăvîrșit și ar putea să fie expus fără obiecții în *Salon carré,* la Luvru. Dar chiar constatînd această originală îmbinare a măiestriei de vîrf a bolognezilor cu aceea a celor mai desăvîrșiți artiști ai clasicismului francez, te întrebi fără să vrei : ce valori culturale va exprima Derain în limbajul pictural sonor și bogat pe care și l-a însușit ?

Căci dacă în cultura apuseană contemporană astfel de valori nu există sau poate Derain nu le-a găsit, sau n-a putut să le întruchipeze în pictură, atunci pe el îl amenință soarta unui excelent epigon în genul lui Rafael Mengs sau al mai recentului Anquetin.

Derain are mai multă vigoare decît amîndoi acești artiști, dar va fi cu atît mai trist dacă istoria va fi nevoită să-l treacă în rîndurile epigonilor.

Eu sînt profund convins că a reînvia arta clasicilor în pictură este o faptă măreață. În limbajul lui Tintoretto, al lui Rubens, al lui Poussin se pot spune lucruri mari, se poate exprima acea ordine superioară a viitorului pentru care luptă forțele progresiste ale vremii noastre. Sînt convins că în limbajul lui Michelangelo și al marilor maeștri ai barocului este cel mai ușor de redat lupta pentru realizarea acelui viitor. Eu n-am afirmat și nu

Scanned with OKEN Scanner

afirm că aceasta este singura modalitate de exprimare pentru artistul contemporan ; dar pentru mine este clar că aceasta va fi una dintre principalele modalități de exprimare ale artei de mîine.

Dar noi trebuie să ne însușim acest mod de exprimare tocmai pentru a comunica prin acest limbaj seducător, puternic, monumental, ceva contemporan, ceva de-al nostru.

Se spune : pentru a exprima noul, este necesară o nouă formă. S-ar putea ca vinul nostru nou să schimbe chiar burdufurile clasice. Dar acum, cel mai indicat este să turnăm acest vin tocmai în formele minunate create de giganticul avînt al picturii din secolele XV-XVIII. Tot ce a urmat după, totul poartă în mare măsură un caracter analitic, dezordonat, arbitrar, reprezentînd triumful crescînd al pieții capitaliste.

Cum să nu ne bucurăm dacă asemenea Derain-i stăpînesc cu o neobișnuită plenitudine acest limbaj solemn ?

Dar, totuși, ce comunică Derain în acest limbaj ?

Desigur *Capul de bătrînă* răsună ca un bogat acord de orgă. Dar acesta este doar un cap liniștit al unei femei liniștite. În tablou există o solemnitate a culorilor. În tablou se simte o profundă tristeţe, proprie unei liniști măreţe. Există de asemenea ceva etern sau, mai degrabă, ceva în afara timpului. Toate acestea le cunoaştem, toate acestea le-am simţit deja, și în măsură și mai mare, în fața tablourilor clasicilor.

Dar tocmai asta este nenorocirea că Derain, maestru de prim rang, care a găsit din nou în pictură prețiosul flaut al lui Pan, aparţine acelei lumi din zilele noastre care n-are ce cînta la acest flaut în afară de game și solfegii.

În pieptul lui Derain nu trăiește un cîntec gata compus care să-și ceară ieșirea în lume.

În lumea zilelor noastre există un asemenea cîntec, dar el trăiește în inimile elementelor

Scanned with OKEN Scanner

progresiste revoluționare spre care Derain nu are punți de trecere.

Derain s-ar mira pur și simplu dacă i s-ar spune că pentru a atinge deplina măiestrie, lui îi lipsește consonanța cu epoca sa. El ar răspunde probabil : „Dar eu nu vreau să găsesc consonanță cu claxoanele automobilelor și cu jazz-band'-urile; eu caut să mă smulg din epoca mea, am disprețuit succesele gălăgioase obținute de «dada»".

Din păcate, trebuie recunoscut că artiștii europeni n-au auzit încă glasul lumii noi. Acesta li se pare lor ca un ansamblu de lozinci sediționase, care amenință cursul liniștit al civilizației. De aceea, ei nu pot pricepe cauza propriei lor nemulțumiri. Iar cauza constă în aceea că în vremea noastră, arta, chiar și cea mai înaltă, dar care nu reflectă fenomenele centrale ale epocii, este un chimval zăngănitor.

LÉGER ȘI MARIE LAURENCIN

Cubismul ori s-a oprit, fără a dispare însă deloc, ori s-a transformat, și încă destul de demult, în acel gen de pictură nonobiectivistă pe care Malevici al nostru (care, apropo, s-a bucurat la Berlin de un mare succes cu expoziția sa retrospectivă) l-a denumit cu un termen cam țipător și prezumțios „suprematism" [22].

N-am aici motiv să vorbesc despre soarta cubismului analitico-plastic.

Léger l-a practicat relativ puțin. El a trecut destul de repede fie la compozițiile pur bidimensionale, în care obiectul nu juca de cele mai multe ori nici un rol, și care reprezentau un fel de muzică vizuală linearo-cromatică și de factură, fie la acele combinații și simple dezarticulări, laconice și construite, așa-zisele obiecte clasice ale ambianței de toate zilele (flacoane, instrumente ș.a.m.d.) care constituie fun-

Scanned with OKEN Scanner

damentul purismului. În această privinţă, Léger a atins o mare şi sigură măiestrie. El este în felul său un clasic al cubismului nonobiectivist.

La „Expoziţia celor patru" el a oferit atenţiei publicului cîteva pînze foarte precise, eu aş zice bărbăteşti, în spiritul său obişnuit. Ca şi cînd timpul ar fi stat în loc. Exact asemenea Léger-uri am văzut şi înainte de război. S-ar fi putut spune cu oarecare părere de rău că acest proeminent participant la o asemenea răsunătoare revoluţie a formei, cum a fost afirmarea „absconsă" a cubiştilor, a devenit, după obţinerea succesului, mult prea lesne şi prea rapid clasic şi chiar conservator în maniera odată dobîndită.

O asemenea judecată ar fi însă pripită.

Dacă Picasso se află oarecum într-o perioadă de continui mutaţii, dînd mlădiţe noi în toate părţile, şi fiind astfel un pionier ,adesea fără un sistem, dacă Derain se dezvoltă într-o anumită direcţie, asemenea bambusului, adăugînd un cerc după altul, tot mai sus şi mai sus, apoi nici Léger nu rămîne pe loc.

Pe mine mă miră oarecum de ce acest artist a expus aici lucrări atît de profund conservatoare. El se prezintă absolut pe linia seriei de pînze prezentate la salonul Port Mayllaux.

Pentru a nu rupe lanţul caracterizărilor sale voi vorbi chiar aici despre aceste lucrări. Ele pot fi definite cel mai uşor, numindu-le fantezii monumentale de bravadă, pentru o firmă, pentru un afiş sau pentru un anunţ de gazetă.

Reclama artistică contemporană a atins o imensă virtuozitate. Ea trebuie să ştie să ia ochii, să fie majoră, veselă, să intereseze prin ingeniozitate, să convingă prin ritmicitate, să tindă spre o simplitate extremă şi în acelaşi timp către o originalitate extremă.

Nu demult, la Paris, s-a pus problema măririi impozitului pe afişe. O întreagă serie de

Scanned with OKEN Scanner

oameni de cultură, o serie de organizaţii solide au protestat, arătînd că diminuarea afişajului va lipsi strada de o foarte interesantă notă pitorească, iar pe trecător de o distracţie amuzantă. Aceasta în afară de minusurile pur comerciale provocate de reducerea afişelor.

În multe reviste ilustrate occidentale şi americane, reclamele şi anunţurile sînt aproape mai interesante decît ilustraţiile. Dintre acestea din urmă, poate cele mai puţin interesante sînt acelea care au caracter de fotografie şi desenele minuţios realizate. Cele care imită, însă, afişul şi se bazează pe jocul ingenios al construcţiilor ritmice, al simplificărilor curioase, al deformărilor expresive ş.a.m.d. provoacă adesea un zîmbet în care este şi veselie şi uimire.

Oarecum de aici provine şi Léger cu imensele sale montaje picturale din pîinişoare, sticle, pălării, mănuşi etc. cercuri multicolore, bine construite, vesele, desfăşurate în lungi şiruri printre panglici cu un colorit rafinat.

De fapt, ce sînt astea ? Este greu de spus. Nu este o reclamă pentru că aici nu se face nici o reclamă. Artistului i-au rămas parcă, mai degrabă, în minte, mănuşi atîrnate şi covrigi, mărfuri expuse în vitrine, nenumărate, pestriţe. Şi iată că la porunca gustului lăuntric, ordonator, ele s-au rînduit în potpuriuri vesele din motive de reclamă.

Desigur, un asemenea tablou este absolut inutil. După mine, nici nu-l poţi atîrna undeva: nici acasă nici la muzeu. Poate doar la muzeul de curiozităţi.

Şi cu toate acestea, cînd am intrat în încăperea unde sînt expuse tablouri ale lui Léger, am simţit o bucurie pur fizică, m-am înveselit. Aici poate fi constatat că s-a făcut un pas dacă nu înainte, apoi în acea direcţie care nu poate fi remarcată judecînd după lucrările lui Léger la „Expoziţia celor patru".

În schimb, n-am nici un fel de motive să cred că Marie Laurencin înaintează încotrova. Ea este absolut credincioasă sieşi. Evident, ea a

Scanned with OKEN Scanner

încremenit în maniera sa. Se afirmă că sînt multe femei care sînt în stare să scrie un bun roman, dar numai unul. Marie Laurencin a realizat o mare mulțime de lucrări. Dar în fond acestea sînt unul și același tablou. Într-o împărăție fantomatică albăstrie sau *gris-perle* unde un fel de ceață — probabil aromată — umple spațiul învăluind delicat obiectele și abia atingînd pămîntul, planează nu atît oameni cît vedenii, femei cu o grație absolut nepămînteană, cu un fel de trupuri astrale îmbrăcate în rochii palide de culori foarte rafinate ; ele privesc la noi sau una la alta cu ochi de pe altă lume.

Uneori se pare că avem de-a face cu ceva uimitor de rafinat, cu un vis foarte poetic mînjit de grosolănia lucrurilor din natură, și care a știut să creeze pentru sine și sieși asemenea, un rai multicolor și noros. Alteori pare că toate acestea sînt cum nu se poate mai false, bune numai pentru o cutiuță cu foarte edulcorate parfumuri sau pentru o bomboniera cu bomboane foarte dulci.

Tot ce este expus de Picasso, de Derain și de Léger este viguros ; în schimb, Marie Laurencin introduce acea notă de deosebită feminitate buduaro-extatică pe care mulți o consideră feminitate *par excellence*.

Folosind o expresie veche, puțin seminaristă, putem spune că Marie Laurencin este o „domnișoară fandosită“ a picturii europene contemporane, dar cea mai „fandosită“.

„Vecernaia Moskva“, M., 1927
Nr. 164, 169, 180, 181

Scanned with OKEN Scanner

În timpul şederii mele la Paris am reuşit să pun bazele solide pentru organizarea expoziţiei de pictură franceză (poate şi de sculptură) la Moscova. Importanţa ei va fi foarte mare pentru noi. Francezii erau şi mai sînt şi acum stăpîni pe o bună tehnică artistică.

Arta franceză contemporană reprezintă un front larg desfăşurat al celor mai felurite direcţii. Parisul a concentrat nu numai o mulţime de talente franceze, dar şi de talente venite din afară şi intrate fără rezerve în acel amalgam pestriţ şi luminos pe care-l numim artă franceză.

Desigur, de la francezi ai ce învăţa, dar totodată nu trebuie uitat că pictura franceză — şi din cauze sociale spontane, întîmplătoare, care i-au determinat dezvoltarea, şi în mod absolut conştient, în virtutea convingerii majorităţii artiştilor ei, (bineînţeles tot ca un produs al vremii) — este într-o bună măsură lipsită de conţinut. Din punct de vedere poetic, adică în sensul creaţiei, al formării ideilor, emoţiilor, pictura franceză contemporană este neobişnuit de săracă şi, chiar în acele cazuri cînd, datorită ei, o oarecare stare sufletească, un oarecare sentiment deosebit vibrează în conştiinţa noastră, acest sentiment se trezeşte indirect, prin intermediul virtuozităţii formale. Tot timpul ni

se pare că în fața noastră se află niște maeștri foarte capabili și niște oameni groaznic de mărunți, în timp ce artiștii cu adevărat mari, aparținînd tuturor timpurilor, frapează deopotrivă prin măiestrie și prin imensitatea trăirilor lor lăuntrice.

Eu am mai scris despre acest lucru și aceste gînduri mi s-au confirmat la vizitarea expoziției al cărei parter este ocupat aproape în întregime cu operele lui Utrillo, iar primul etaj, cu ultimele lucrări ale lui Bonnard.

Utrillo ! Un aiurit și un beţiv. Sistemul lui nervos se află la limita normalului. Dacă îndrepți atenția asupra staffajului figurativ din numeroasele sale peisaje citadine, sare în ochi o oarecare obsesie a uneia și a aceleiași imagini. Pe străzi, umblă femei cu șoldurile neverosimil de late, îmbrăcate aproximativ după moda anilor '80 din secolul trecut, cu mutrele grăsulii întoarse artificial sau naiv spre umăr, și întotdeauna asemănătoare una cu alta pînă la identitate.

Dacă acordăm atenţie numai acestui staffaj figurativ, s-ar putea spune fără îndoială că aceasta este fie un fel de zeflemiseală intenționată la adresa publicului, fie un exercițiu al unui zugrav începător, fie, în sfîrșit, fanteziile sîcîitoare ale unui copil cam arierat. Este adevărat, aceste caraghioase dame copilărești umblă pe superbele străzi ale lui Utrillo. Și totuși, unilateralitatea alegerii temelor vorbește iarăși și iarăși despre defecțiunea specifică a acestui artist.

De fapt, Utrillo nu pictează nimic altceva decît străzile și ulicioarele liniștite ale orașului. Am impresia că acest om a umblat pe aceste străzi încă de copil, a sesizat în mod acut tot ce le privește, a văzut aproximativ asemenea femei și, aici, dezvoltarea lui spirituală s-a oprit. El a rămas parcă băiatul de unsprezece ani, cu instinctul sexual trezit neclar și cu un ascuțit simț de observație a lumii care abia a început

Scanned with OKEN Scanner

să-şi dezvăluie privelişiea în faţa lui. Iar mai departe, oarecum inconştient, s-a dezvoltat doar o singură latură — extraordinara finețe a meşteşugului ; în timp ce tot mai mult i s-au rafinat ochii şi mîinile, nivelul conştiinţei i-a îngheţat, parcă.

Cu toate acestea, Utrillo evoluează. Este un Utrillo al primei maniere şi un Utrillo al celei de a doua maniere. Prima manieră este proaspătă şi serioasă ; în limitele imaginaţiei sale sărace şi ale minunatelor posibilităţi ale ochiului şi mîinii sale, Utrillo a cîntat aceste poduri, aceste pete de igrasie pe pereţii tencuiţi, aceste firme, această verdeaţă firavă pe acoperişuri, acest drum cotit care duce în sus pe stradă undeva, într-o parte etc. Parcă-l vezi pe artistul bizar cu conştiinţa mărginită care, cu sîrguinţa unui monah, stă în faţa micului panou, transformîndu-l într-o perlă a desăvîrşirii, miniaturizînd cu o neobişnuită dragoste şi cu răbdare, în obscuritatea camerei, tot ce vede ochiul său, şi nu pot fi negate nicidecum, aici, nici gustul excepţional, vădit în combinarea culorilor, nici poezia specifică a acalmiei care caracterizează înflorirea liniştită provincială a vieţii lucrurilor, ce străbate din tablourile primei perioade a lui Utrillo. Dar cînd artistul a început să se bucure de mare succes, cînd negustorii de tablouri l-au lansat, cînd pentru pictura unui panouaş au început să plătească mulţi bani, protectorii l-au transformat pe Utrillo într-un automat pentru producţia unor noi şi noi lucrări.

Desigur, Utrillo este atît de dotat pentru pictură încît nu-l poţi schimba cu nimeni altul. Nu este absolut necesară semnătura lui, ci este de ajuns şi o umbră a spiritului său pentru ca un tablou pictat de el să poată fi bine vîndut. Dar este necesar, de asemenea, şi un mare număr de astfel de tablouaşe. Utrillo a început să lucreze în grabă şi tablourile sale au avut de pierdut.

Scanned with OKEN Scanner

Dar probabil instinctul este cel care l-a împins pe Utrillo spre noua manieră. El a început să treacă hotărît la grafica colorată. Din tablou a început să iasă în relief desenul de bază, scheletul.

Acum Utrillo este mai pasionat de linie decît de culori. Lui îi place să deseneze conturul fiecărei pietre și case ; a devenit precis, de parcă ar lucra pentru gravură. Toate acestea nu sînt lipsite de farmec. Aroma, unică în felul ei, pe care o degajau înainte tablourile lui Utrillo, se volatilizează însă repede.

Cu totul altceva întîlnim la Bonnard. Forța acestui artist, acum la modă, rezidă, desigur, înainte de toate, în caracterul temperamental al culorilor sale. El nu se teme de cele mai neașteptate combinații, de tonurile cele mai de efect. În al doilea rînd, forța sa constă în capacitatea de a combina culori paradoxale într-un acord nou și în același timp armonios. În al treilea rînd, forța sa constă în interesantul său momentalism, în capacitatea de a cuprinde cu o ușurință impresionistă trăsăturile sumare ale imaginii inventate de el.

Dar nu aceste trăsături care-l înrudesc cu impresioniștii și-i conferă un loc în rîndurile acestora l-au făcut pe Bonnard cunoscut. Celebru l-au făcut caracterul indefinit al contururilor și, în general, extrema lipsă de finit ca și caracterul de schiță al tablourilor. În ultima vreme, aceasta devine o modă primejdioasă la francezi. Chiar dintre artiștii bătrîni, cei mai buni sînt declarați cei care lasă lucrurile mai vagi, mai difuze, mai neisprăvite. Acum se trece adesea cu indiferență pe lîngă capodoperele marilor artiști și li se caută schițele pentru a se entuziasma de spontaneitatea, de neclaritatea, de irațională lor aparentă. În perioada decadenței, Verlaine cerea de la poezie numai muzicalitate și incertitudine. Pictura intră într-o perioadă identică, însă „muzica“ este la Bonnard nu o serenadă tristă acompa-

Scanned with OKEN Scanner

niată la ghitară, sub clar de lună, ca la Verlaine, ci un fel de brio, cam insolent oarecum, de jazz-band.

În felul acesta, Utrillo a evoluat către precizia formei, paralel cu care sentimentele vagi elimină totuși gîndul și logica. Mergînd înainte pe linia lui Bonnard, ajungem neapărat tot la un fel de ediție reînnoită a jocului pur de culori pe care-l propovăduia, la timpul său, Whistler.

Toate acestea nu ni se potrivesc deloc, dar ele sînt totuși foarte interesante și pentru noi. Trebuie să știm totul și să venim în contact cu toate trăsăturile culturii universale, dobîndind în acest fel o tot mai mare precizie pentru propria noastră fizionomie artistică.

„Krasnaia gazeta", L., 1927
Nr. 320, ediția de seară

Scanned with OKEN Scanner

Anunţată deja de multă vreme, expoziţia artiştilor francezi sau, mai precis, a operelor aparţinînd artiştilor din Paris, a devenit, în sfîrşit, fapt. După cît se pare, ea a dezamăgit pe mulţi moscoviţi. Aceasta din două motive : unul pur exterior şi formal, altul mai adînc.

Dezamăgirea exterioară şi formală rezidă în faptul că unii corifei ai artei franceze contemporane (Picasso, Matisse, Segonzac şi alţii) nu sînt reprezentanţi în expoziţie deloc, iar alţii (de pildă, Derain, Vallotton) sînt foarte slab reprezentaţi.

Trebuie remarcat că de acest lucru sînt vinovate, înainte de toate, anumite cercuri burghezo-reacţionare din Franţa. S-ar putea ca şi în unele cercuri artistice să existe o anumită neîncredere sau răceală faţă de noi ; dar rolul de bază l-a jucat, fără îndoială, un fel de boicot instituit de negustorii de tablouri francezi care au acaparat aproape toate operele artiştilor cît de cît cunoscuţi, şi care dispun de ele după bunul lor plac. Drept pretext pentru boicot le-a servit „insecuritatea" în ţara noastră — idee care ar fi demnă de nişte adevăraţi idioţi, dacă ea n-ar fi decît un pretext pentru domnii negustori spre a nu scăpa din mîini o mare parte din materialul necesar expoziţiei. Şi să se ia aminte, asta cu toate că ministrul educaţiei na-

ţionale al Franţei, domnul Herriot, patronează personal expoziţia, din partea franceză.

Vizitatorii expoziţiei se pot, însă, consola. Desigur, precupeţii au adus un anumit prejudiciu ; dar eu, care am fost nu de puţine ori în ultima vreme şi la saloanele mici şi la cele mari ale Parisului, trebuie să constat că, în general, şi nivelul operelor şi varietatea şcolilor şi a modurilor de abordare, şi conţinutul tematic al pînzelor din expoziţia moscovită reflectă foarte fidel nivelul mediu al aproape oricărei expoziţii franceze, cu excepţia, desigur, a acelor expoziţii mici în care publicului i se oferă un artist sau un foarte mic grup din artiştii cei mai mari.

Al doilea reproş, tot de ordin exterior şi formal, se referă la faptul că francezii au un rol, în accepţiunea proprie a termenului, relativ modest. În adevăr, artiştii italieni, japonezi, nemţi, slavii de apus şi mai ales ruşii şi evreii ruşi ocupă un loc foarte marcant. Dar din nou trebuie să remarc că este de ajuns să iei în mînă catalogul oricărui salon mare parizian ca să te convingi că proporţia francezilor puri şi a oaspeţilor străini ai Parisului la aceste saloane este aproape aceeaşi ca şi la expoziţia noastră. Desigur, această proporţie a fost întrucîtva sporită în favoarea compatrioţilor noştri rezidenţi în Franţa, dar faptul este absolut firesc. Precizez că participarea cetăţenilor sovietici sau a foştilor cetăţeni ruşi este, în orice caz, mare şi la saloanele franceze de amploare.

Dar dezamăgirea a putut fi provocată şi de cauze mult mai adînci : lumea s-a aşteptat la mai mult.

Trebuie, însă, pentru a se înţelege sursa acestei nemulţumiri, să se deosebească net două curente existente şi în rîndurile publicului nostru şi printre artişti.

Cea mai „naivă“ parte a publicului — tocmai aceea care este extrem de preţioasă pentru noi şi care-şi dictează voinţa ei progresistă, salutară, artei noastre, a fost dezamăgită de

Scanned with OKEN Scanner

vidul de idei al expoziției. Nemaivorbind de absența motivelor sociale care, în ultima vreme, s-a făcut tot mai acut simțită la expozițiile noastre. Chiar și conținutul pur psihologic, emoțional, ori lipsește, ori este extrem de vag și de haotic, ori este, în sfîrșit, bolnăvicios și rafinat.

O altă parte a publicului, mai estetizantă, sau pictorii care au venit la expoziție considerînd că cel puțin sub aspectul formei vor primi din partea ei o serioasă lecție, conferă afirmației „ne-am așteptat la mai mult" constatarea că parizienii n-au demonstrat de fapt nimic care să semene cu o măiestrie neobișnuită, inaccesibilă.

Și ei au dreptate. Eu, se înțelege, nu îndrăznesc să afirm că Parisul n-ar fi fost în stare să adune pentru noi o suită din cîteva sute de tablouri realizate după război, care ar fi putut da o idee mai înaltă despre culmile de bun gust și de tehnică atinse de francezi. Totuși trebuie să spun în mod categoric că la noi există o părere exagerată despre ei.

Înseamnă oare aceasta că în pictura pariziană nu mai există deloc căutări și încercări de a se merge înainte ? Nu, ele există desigur. Dar sînt foarte incerte. Să-l luăm pe Picasso ! Inventivitatea și virtuozitatea sa imensă nu pot fi puse cîtuși de puțin la îndoială. Dar spuneți, unde este adevăratul chip al lui Piccasso — în compozițiile sale de tip nonobiectivist, tot mai rafinate, poate, dar care nu aduc în fond nimic nou ? În desenele lui lineare care ele însele, sînt, poate, foarte iscusite, dar par totdeauna capricii ale unui individualist ? În neoclasicismul său în care se aseamănă cu Ingres, dar comite intenționat, din timp în timp, greșeli „gramaticale" arbitrare, pentru a aminti că el rămîne deformatorul ironic și omul gustului capricios chiar atunci cînd își pune masca academistului ? Există oare în acestea capacitatea de a fecunda cumva gîndirea picturală a artistului, ca să nu mai vorbim despre fecundarea vieții sociale ? Există oare cu adevărat aici ase-

Scanned with OKEN Scanner

menea achiziții tehnice care ar frapa prin înaltul lor nivel, prin importanță și care ar putea fi folosite în practică ?

Și subliniez din nou : eu nu neg deloc că, sub raport tehnic, Parisul este mai presus decît Moscova sau Leningradul, lucru demonstrat dealtfel, de expoziția actuală. Dar a vorbi despre faptul că acolo există tehnică foarte înaltă de la care se cuvine să învățăm, ar fi o exagerare.

Acestea sînt gîndurile ce mi-au venit, urmărind contactul publicului nostru cu expoziția franceză. Iar acum îngăduiți-mi să arăt ce este, după părerea mea, cel mai interesant în această expoziție.

Să începem cu francezii.

Nu putem să nu regretăm că adevăratul neoclasicism francez și neorealismul înrudit cu el sînt prezentate extrem de slab. Din operele lui Derain este prezent doar un foarte mic studiu nelipsit, desigur, de obișnuita lui măiestrie, dar incapabil, se înțelege, să ne dea o idee despre acest eminent maestru. Se poate spune că Vallotton este prezent numai aluziv în căutările sale de sintetism clasico-realist. Nu sînt deloc prezenți nici Segonzac, nici Luce, nici Soutine, care, fiecare în felul său, se află în legătură cu această cotitură către „lucrul ca atare". Această absență trebuie s-o regretăm căci grupul neoclasicilor și neorealiștilor francezi (nu italieni !) constituie, poate, modelul celei mai interesante dintre direcțiile contemporane.

Este adevărat, deși neoclasicii și neorealiștii sînt prezentați la expoziție foarte sărăcăcios din punct de vedere cantitativ, acolo pot fi văzute mostre izbutite ale căutărilor înrudite cu ei în toate lucrările lui Ozenfant, fără excepție.

Slab este prezentat, de asemenea, și Vlaminck ; în schimb *Peisajul citadin*, lucrare foarte caracteristică pentru el, este una dintre

Scanned with OKEN Scanner

cele mai remarcabile opere din toată expoziția. Asupra lui Vlaminck trebuie îndreptată în mod deosebit atenția deoarece el întrunește în persoana sa atît pe discipolul lui Cézanne cît și pe cel al lui Van Gogh. În el se observă și tendințe (și încă biruitoare) de a lua lucrurile în obiectivitatea și ponderabilitatea lor, și mai constatăm, în același timp, un fel de profundă, poate aproape involuntară neliniște interioară.

În lumea lui Vlaminck este aproape la fel de îngrozitor de trăit ca și în lumea lui Van Gogh. Casele lui amenință, copacii săi îngrozesc, norii săi sînt apăsători. Dacă veți privi la lucrarea sa cu mai multă atenție, veți vedea cîtă măiestrie cuprinde ea, cîte lovituri de penel cu mereu alte tonuri de culoare pune Vlaminck pentru a reda, să zicem, suprafața simplă, s-ar părea, a unei străzi asfaltate. În migala sa coloristică, el lucrează aproape ca un pointilist, dar fără dezagreabilul caracter mozaicant al artiștilor ce aparțin acestei direcții.

Cu elementele sale vangoghiene, acest artist care, prin Cézanne, are contingență cu lagărul neorealiștilor, poate să servească drept punct de tranziție către rezolvarea expresionismului francez.

În această privință, dintre artiștii reprezentați în expoziție, este aproape de el Utrillo.

Mulți îl apreciază pe Utrillo ca „idilist" și se îmbată cu pacea și liniștea unor colțișoare retrase ale Parisului care relativ pînă nu demult mai existau, încă, la periferiile orașului gigant. Dar chiar asemenea cunoscători ai lui Utrillo nu puteau, desigur, să închidă ochii la faptul că, în afara poeziei acestor străzi pe jumătate moarte, la Utrillo este excepțională însăși tehnica, puternică mai cu seamă în operele din prima sa perioadă. La fel ca și Vlaminck, ba încă mai mult decît acesta, Utrillo dobîndește efectele dorite printr-o tușă a penelului aproape microscopică. Într-unul dintre peisajele expuse acum, se poate vedea cum sînt realizate de pildă mucegaiul și toate degradările cauzate de

Scanned with OKEN Scanner

intemperii pe zidul alb, tencuit. La Utrillo se poate constata o pasiune bolnăvicioasă pentru detalii, o meticuloasă sîrguință care-l determină ca pe nu știu ce schimnic plin de ciudățenii, să realizeze adevărate giuvaere în cizelarea peisajelor citadine care la prima vedere par sumare și aproape copilărești.

Dar tocmai în asta și constă secretul lui Utrillo. Lucrările lui sînt în adevăr sumare și aproape copilărești. La urma urmelor, asta este o provincie ca orice provincie. La liniștea unor asemenea străzi poate desigur să viseze orășeanul asurzit de centrul orașului. Ei da, și mai departe ? Mai departe, nimic.

Păcat că la noi au nimerit operele lui Utrillo fără staffajul figurativ caracteristic pentru el. Aici particularitățile acestui artist sînt mult mai frapante. Cu deosebită bucurie el le dă drumul pe străzile lui cucoanelor gătite în toaletele la modă pe timpul copilăriei sale. Aceste cucoane au un caracter pronunțat de păpuși fiind, în același timp, niște ființe cu sîni opulenți, cu șolduri mari, în rochii lungi și cu pălării imense, strînse caraghios în corsete. În aceste lucrări ale lui Utrillo, sare imediat în ochi caracterul unei oarecare subdezvoltări mintale, a unui oarecare infantilism intenționat.

Contradicția profundă dintre neobișnuitul său gust instinctiv, uimitorul său ochi, minuțiozitatea și răbdarea de adevărat giuvaergiu în pictură, pe deoparte, și sărăcia de conținut a scopului, pe de altă parte, este ceea ce-l caracterizează pe Utrillo. Dar tocmai pentru aceasta a fost ridicat pe scut.

În bucuria sa întrucîtva stupidă, încercată față de impresiile din copilărie, Utrillo a dobîndit o axă care le lipsește altor artiști. În unicul său motiv, el a găsit un fel de fizionomie deterministă ce se repetă perpetuu. Iar împrejurul acesteia, s-a înfășurat toată această aproape genială dragoste pentru pictura migăloasă și desăvîrșită. Vlaminck este cu mult mai

Scanned with OKEN Scanner

puternic prin acel ceva lăuntric pe care-l conferă peisajele sale, dar, cu toate acestea, sentimentul lui Utrillo este destul de puternic, în ciuda pasivității sale, și creează puțin iluzia unei mari însufleţiri a rafinatelor sale lucrări atît de modeste ca aspect. Așa cum rezultă din cele spuse, Utrillo nu poate fi socotit ca aparținînd expresioniștilor.

Expresionismul în adevăratul înțeles al cuvîntului este, în general, puțin exprimat la francezi. Aș putea să-i numesc doar pe Gromaire, pe De Waroquier, pe Laforgue (în desenele sale) și pe Dufresne. În schimb, ne întîlnim cu această direcţie la străinii parizieni reprezentaţi în expoziţie.

În ceea ce-i privește pe cubiștii francezi, este puțin probabil ca ei să intereseze în mod deosebit publicul nostru deși Léger este —, bineînțeles, în felul său — un excelent maestru. Cu un flanc el gravitează în orbita puriștilor, iar cu celălalt în cea a cubo-decorativiștilor, puțin cam ușuratici, care sînt reprezentaţi de Marcoussis și de cîţiva alţi maeștri nefrancezi (de pildă în operele timpurii ale lui Severini, Parechet ș.a.). Cubismul a devenit dichisit și total lipsit de sens.

Trecînd la străini, la neparizieni, ne vom strădui să-i punem în legătură cu ce s-a zis mai sus și să mergem la început pe două făgașuri principale : pe cel al neoclasicismului și pe al neorealismului, pe de o parte, adică al picturii orientate spre liniște și organicitate, iar pe de altă parte, pe făgașul expresionismului și al tuturor variantelor mai noi ale acestuia.

În primul curent sînt destul de caracteristici, desigur, italienii. E adevărat, nici ei nu sînt reprezentaţi integral la expoziţie. Lipsește, după părerea mea, cel mai viguros dintre neoclasici, — Oppi. Dar o anumită idee despre neoclasicism ne-o dau lucrările lui Campigli și ale lui De Chirico.

Scanned with OKEN Scanner

Cu acești italieni, lucrurile stau destul de simplu și evident. Este suficient să priviți la toată această tendință către „eterna Romă", către monumentalismul colosal, puternic, întrucîtva stîngaci, pentru a vă veni în minte gesturile de cezar ale domnului Mussolini. Tocmai la cel mai talentat dintre neoclasicii italieni, la Oppi (în acele opere pe care eu le cunosc), acest lucru nu este așa de vizibil ; dar la majoritatea celorlalți — pînă la insuportabil. Aici cornițele reacționare ale neoclasicismului se transformă în coarne rămuroase. Desigur, cunoscuta capacitate de a picta un tablou este prezentă la italieni. O oarecare forță brută, nelipsită de energia interioară este fără îndoială evidentă. Dar caracterul ostentativ și tendința către răceală, către închistare și automulțumire, drese prin tot felul de jocuri de-a virtuozitatea, rămase din trecutul apropiat al futurismului, nu acționează deloc convingător.

Sînt cu mult mai interesanți în această privință unii neorealiști și neoclasici ai sculpturii. Aici, pe primul loc trebuie pusă Hanna Orlova. Pentru laconismul formelor și tendința de a le uni pe acestea într-un tot, pentru efortul ei de simplificare și sintetizare, Orlova ar trebui trecută, desigur, în rîndul neoclasicilor. Problema este însă că parcimonia exterioară, simplificarea aproape cubistă este însoțită la ea de o neobișnuită expresivitate, conținută literalmente în fiecare linie, în fiecare fațetă, în fiecare blic al sculpturii sale. În laconismul ei, Orlova ajunge la o mare finețe de psiholog-analist (de ex. în *Portret),* la capacitatea de-a exprima sentimentele cele mai delicate (în *Maternitate),* la aroma intimă a atmosferei psihice, inexprimabile prin cuvinte (în statuia *Fiul).* Mai trebuie să adaug că Hanna Orlova nu se teme a se folosi de deformarea și de hipertrofierea unor trăsături reale — totdeauna, însă, în așa fel încît prin aceasta să obțină și o bună calitate pur plastică și o expresivitate clară.

Scanned with OKEN Scanner

Remarcăm, de asemenea, lucrările, înrudite întrucîtva cu cele ale Orlovei, dar mai puțin originale, ale altui sculptor rus — Meșcianinov.

Aleksandr Iakovlev, artist cu o mare celebritate, acum în străinătate, este desigur un eminent maestru. Eu nu cred că a fost justă aprecierea că el ar fi aproape un academist rece. În adevăr, răceala îi este proprie și ține mult și de academism. Este justificată și acea antipatie involuntară pe care o suscită acea eleganță insuflată, desigur, de apropierea față de vîrfurile burgheze, în care se află acest artist. Este adevărat și că el tinde către exotism, vrînd să dezvăluie în fața europenilor, valorile picturale ale altor popoare și ale traiului lor, văzute dintr-un unghi vădit străin și bizar. Dar în spatele acestora se mai simte la Iakovlev și altceva, esențial. El are o forță mare și reținută. Iakovlev caută această forță primitivă și întrucîtva misterioasă și la negri în Africa și la asiatici. Ea se află însă, pesemne, în el însuși pentru că o putem afla și în diferitele lui compoziții care n-au nici o amprentă etnografică (ele lipsesc din expoziție).

Imperialiștii trebuie să-l iubească pe Iakovlev. În el există un fel de plăcere anticipată și o oglindire a unor superoameni nietzscheeni. Și, în adevăr, în nici un alt tablou n-am simțit asemenea cristalizare a cultului forței arogante ce se bucură calm de sine însăși. Nu este, poate, întîmplător că Iakovlev caută asemenea forme de exprimare în țări îndepărtate unde barbaria este încă vie, nediluată de civilizație. Căci, în esență, către o nouă barbarie trufașă, neîndurătoare, încrezută, merge conștiința acelora care aspiră acum să distrugă comunismul și să se înalțe cu pas sigur în vîrful piramidei umane spre a o călca în picioare. Poate, în mod subiectiv, Iakovlev nici nu se consideră pictor și poet al imperialismului, dar, după părerea mea, el este fără îndoială.

Vom trece la calea opusă, mai apropiată de expresionism. Înainte de toate, semnalăm că

aici găsim cîţiva artişti mai apropiaţi de noi ca spirit. Aşa, de pildă, un expresionist tipic este, în tablourile sale, Frans Masereel.

Acest flamando-parizian, satiric pasionat şi protestatar faţă de societatea burgheză, nutreşte o milă profundă faţă de oprimaţi. Uneori el dă dovadă şi de o autentică forţă revoluţionară. Masereel este foarte bun. În rest, expresionismul prezentat la expoziţia noastră se deosebeşte prin trăsături mult mai puţin precise. Aşa, de exemplu, nu de mult răposatul Modigliani, preamărit în fel şi chip, este în fond un decadent tipic. El este foarte iscusit, foarte expresiv şi, în acelaşi timp, extraordinar de manierat. Din fiecare tablou al său adie extravaganţa, morbiditatea, ostentaţia. Dacă întreaga burghezie, în general, s-a simţit zguduită şi s-a dat îndărăt, renunţînd la sentimentele ei decadent-pesimiste cam putrede, în faţa apropiatelor lupte hotărîtoare pentru însăşi existenţa ei, dacă, pe de altă parte, protestul antiburghez dobîndeşte un caracter social-realist tot mai precis conturat, apoi, desigur, în Occident, continuă să mai existe smîrcuri şi băltoace în care oamenii se ofilesc şi se plictisesc. Tocmai în acest mediu a crescut, în felul său, minunata floare nocturnă şi de baltă care a fost Modigliani.

La expresionism, şi încă la un expresionism incurabil decadent, se cuvine să-i raportăm pe doi sculptori ruşi cunoscuţi în Europa — Zadkin şi Lipchitz. Ei sînt, însă, foarte puţin accesibili, foarte puţin convingători, cel puţin după gustul meu. Ştiu că există oameni care se entuziasmează de operele lui Lipchitz, dar, după toate probabilităţile, drept explicaţie a încîntării lor, ei ar putea doar să plescăie din limbă şi să declare că „este ceva în el".

Vorbind despre sculptură, vreau să remarc că în nici un caz nu poate fi pus pe aceeaşi linie cu Lipchitz, excelentul Brâncuşi. Cel puţin cele două lucrări ale sale în metal — *Leda* şi

Scanned with OKEN Scanner

Pasărea în spațiu — reprezintă o cu totul altă muzică și ele aparțin, desigur, căilor neorealiste. Cu tot nonobiectivismul aparent, acestea sînt, înainte de toate, ele însele obiecte ca atare și încă niște obiecte cu o puternică notă caracteristică și cu forță de convingere. Observați : operele lui Brâncuși sînt frumoase nu numai datorită facturii lor, datorită construcției neobișnuit de interesante și de elegante, nu numai prin masivitatea lor plăcută de la prima vedere și prin forța lor de convingere, ci ele sînt investite, în adevăr, cu o extraordinară expresivitate.

Plină de pondere, *Leda* are, de pildă, în partea ei superioară (mai ales dacă este privită din față) impetuozitatea foarte captivantă a unei păsări fără aripi ; ea zboară și parcă se înfige în spațiu. În același timp în partea ei inferioară există o stabilitate neobișnuit de solidă, tratată aproape cu un fel de umor.

În această „pasăre" există un fel de opoziție între impetuozitate și conservativism. Și s-ar putea spune încă multe despre această excelentă piesă de metal.

O astfel de mîndre elegantă, o ușor insolentă dar frumoasă fudulie există în egală măsură și în „pana" plină de virtuozitate *(Pasărea în spațiu)*, încît această lucrare „nonobiectivistă" poate să producă un sentiment mai puternic decît orice portret.

Mă întorc la expresioniști. Van Dongen a trimis unul dintre cele mai bune tablouri ale sale din ultima vreme — *Cămașa de argint* *. Este o lucrare extraordinar de fină, o zugrăvire plină de gust, cu adevărat distinsă, a acelei femei-jucărie pe care, în ultima vreme, au în-

---

* În prima sa manieră, Van Dongen a fost un cîntăreț fantastico-expresiv al boemei decadentiste și a creat un tip original, nemaiîntîlnit, al femeii semifantomatice pline de tot felul de „satanisme" baudelairiene. Acum el a devenit altul. (nota ed. ruse).

Scanned with OKEN Scanner

ceput să și-o creeze pentru ei „domnii cei mari". Apar aici și „liniile"ultramoderne, și expresia misterioasă a ochilor, și extraordinara independență exterioară a ființei care știe că ea valorează mult și că toți o doresc ; cu un cuvînt, aceasta este *Nana* contemporană. Dacă un capitalist cumpără această lucrare fină, ispititoare ca o podoabă naturală a acelui confort nou către care tind magnații imperialiști, apoi nici pentru noi tabloul nu este lipsit de valoare, deși aceasta doar ca un indicator foarte precis al uneia dintre laturile vieții și al intereselor dușmanului nostru.

Drept expresioniști, începători în felul lor (căci, în general, în Franța expresionismul abia începe), trebuie socotiți și asemenea artiști ruso-parizieni ca Tereșkovici, Rîbak și, în parte, Mane-Katz.

Tereșkovici este un foarte proaspăt peisagist. Dar portretul făcut de el, al unui polițist diform, aparține deja de-a dreptul expresionismului, și anume unui gen de expresionism interesant. La Tereșkovici este pozitiv tocmai faptul că el nu pierde forma, că fără a se lăsa antrenat în excesele expresionismului, unde acesta începe să devină confuz și nearticulat, el rămîne pictor îndrăgostit de meșteșug și de culori, tinzînd în același timp către conținutul psihologic — în *Portret,* chiar către conținutul social. Căci diformitatea bătrînului zugrăvit în portret constă nu atît în nasul groaznic de diform (asta putea și să lipsească), cît în inexpresivitatea ochilor lui plumburii, mărturie a acelei placidități la care a ajuns ca urmare a întregii sale vieți. Cîndva, Dobujinski a creat portretul *Omului cu ochelari* în care a sintetizat întregul pedantism descompus al intelectualului. Și în fața tabloului lui Tereșkovici se poate spune : „În ce stare a fost adus omul !", și să te gîndești în același timp la foarte, foarte mulți „oameni".

La Rîbak, ceea ce place este violenta sa bogăție de culori. Dar aceasta nu-și găsește deo-

Scanned with OKEN Scanner

camdată nici un făgaș precis. Presiunea unei oarecare pasiuni, a protestului, există fără îndoială, în opera sa, și există și semnele unei mari emoții lăuntrice. Dar Rîbak n-a izbutit, se vede, să-și clarifice esența acestei emoții sau să-i găsească un obiect suficient de însemnat.

Bizar apare excelentul maestru al picturii și graficii, Annenkov. Nu știi ce vrea el. Se pare că, producîndu-se în fața publicului, a executat cîteva strălucite scamatorii și a spus : „Eu pot să fac nu numai asta". Majoritatea trucurilor sînt așa de perfecte încît te gîndești fără să vrei : oare toată această neobișnuită îndemînare va servi doar pentru lansarea jocurilor de artificii, prețioase doar pentru a demonstra însăși această dexteritate ? Annenkov s-a ridicat la noi, în U.R.S.S., pînă la un monumentalism original — e adevărat, pe jumătate grafic —, a creat portrete foarte caustice și a evoluat vădit către compoziție. Acum nu este decît un pictor de trucuri.

În acest articol, n-am epuizat, se înțelege, toată expoziția. Cititorul se poate convinge însă că aceasta nu este nici pe departe lipsită de conținut. La unele teme suscitate de ea se cuvine să revenim.

Revista *„Projektor"* M., 1928 Nr. 43 (161)

Intelectualitatea este o pătură a micii burghezii, a cărei specialitate rezidă în munca nervoasă a creierului, de ordin emoțional sau intelectual. Fiind un grup nedeterminat social, intelectualitatea servește drept rezervor din care diferitele clase își recrutează ideologii.

Cu cît este mai puternică o anumită clasă socială, cu atît are mai multe șanse de a găsi în sînul intelectualității oameni care nu numai că îi vor vinde cunoștințele și talentele proprii, dar o vor și sluji cu adevăr și credință, uneori chiar pătrunzîndu-se de convingerile ei.

Din timp în timp, însă, intelectualitatea poate să acționeze și împotriva diferitelor clase ale societății, străduindu-se să-și creeze propria ideologie. În acest caz, caracterul ei mic-burghez individualist, atitudinea ei socială de gură cască, adică lipsa de organizare a propriilor forțe, lipsa ei de fundament social se repercutează în mod nefast asupra concepției sale care cuprinde, însă, uneori, elemente extraordinar de prețioase.

Marea burghezie n-a reușit niciodată să atragă complet intelectualitatea în orbita sa de influență. Intelectualitatea i s-a opus pe linia radicalismului mic-burghez, a anarhismului, a renegării individuale etc. ... Desigur asemenea intelectuali de tip anti-burghez n-au con-

Scanned with OKEN Scanner

stituit majoritatea intelectualității, dar ei au format un grup important a cărui forță a slăbit însă tocmai pentru că el n-a putut deveni niciodată „grup pentru sine". În schimb, talentul remarcabil, înalta măiestrie a diferiților reprezentanți ai opoziției intelectuale le-au conferit și le conferă operelor științifice și artistice ale acestora un mare interes.

Existența mișcării proletare și a unei electricități revoluționare în atmosferă acționează asupra unor asemenea pături ale intelectualității cu o mare forță. Așa cum cei mai puțin puri din mediul lor trec adesea, pe măsura „maturizării", în rîndurile slugilor lipsite mai mult sau mai puțin de scrupule, ale capitalului, tot așa cei mai energici, mai sensibili, înclină către proletariat și uneori i se alătură cu totul acestuia.

Capitalismul asuprește greu mica burghezie, o dezbină, o omoară cu zile. Dacă de aici are de suferit fiecare mic-burghez, apoi mic-burghezul intelectual de înaltă clasă, și mai ales atunci cînd este excesiv de sensibil, cum este fiecare mare artist, suferă de zece ori mai mult decît burtă-verde. Există o multitudine de monumente ale artei care aduc mărturie despre groaza care-l cuprinde pe intelectualul-individualist mic-burghez în fața monstrului capitalist. Iar monstruozitatea capitalismului a crescut la infinit imediat înaintea războiului, în timpul acestei groaznice catastrofe și după ea, chiar pînă în zilele noastre. Literatura de la sfîrșitul secolului trecut și de la începutul secolului XX a adus pe scenă o întreagă serie de demascatori ai orînduirii burgheze. Așa au fost, de pildă, anarhistul Mirbeau, în Franța, marele semisocialist Verhaeren în Belgia, Heinrich Mann în Germania și mulți alții.

Aceste fenomene — groaza în fața orașului capitalist contemporan, indignarea față de exploatarea sălbatecă a muncii de către capital,

Scanned with OKEN Scanner

față de prostituție, alături de care se află cumpărarea cinică a minților, a talentelor, față de războaie și de amenințările continui ale acestora, față de abjecția justiției burgheze ș.a.m.d. — s-au oglindit cel mai puțin în arta plastică. Sînt foarte puține opere de pictură asemănătoare sub raport artistic splendidelor și acut-socialelor compoziții ale lui Daumier. Mai acut a reflectat acest protest grafica, în special caricatura. În acest gen pot fi găsite numeroase lovituri strălucite, aplicate cu creionul bine ascuțit sau cu acul de gravat, în fața burgheziei. Se cuvine a fi amintiți Forain și Steinlen în Franța, caricaturiștii de la „Simplizissimus" ș.a.m.d. Pe această linie a intelectualilor răzvrătiți, Masereel ocupă un loc excepțional, așa cum ocupă un loc excepțional și în arta universală, în special în domeniul gravurii în lemn.

Toate operele lui Masereel sînt strigăte ale unei profunde revolte, ale unei uri complite și ale unei iubiri pătimașe. El se află tot timpul sub influența permanentă a coșmarurilor realității. Orașul cu lumina lui artificială și cu viața lui artificială, cu triumful impertinent al bogaților, cu asuprirea săracilor, cu vînzarea deșănțată, pe scară mare, a plăcerilor și, înainte de toate a femeii date, printr-o hidoasă neputință, spre desfătarea masculului cu bani — desfătările crude, încercările îmbătătoare de răscoală și răfuiala călăilor cu participanții la aceasta, nebunia sîngeroasă a războiului — toate acestea îl obsedează pe Masereel continuu.

Masereel este un realist obiectiv, dar, desigur, unul deosebit. El nu este deloc îndrăgostit de realitate. Poate el ar putea să iubească natura, dar ea este obnubilată pentru el de natura relațiilor sociale, iar pe acestea le urăște. De aceea, el nu este un realist care zugrăvește lucrurile așa cum par ele la prima vedere, nu este un copist al realității. El este

Scanned with OKEN Scanner

un realist care tinde spre dezvăluirea esenței lăuntrice a acestor lucruri.

El arată despre relațiile sociale adevărul ascuns după veșminte mai mult sau mai puțin cuviincioase — și acest adevăr se dovedește acut tulburător. Masereel vă arată scheletul relațiilor sociale. Le puteți vedea întreaga lor structură. Cu ajutorul caricaturii, cu ajutorul hiperbolei, el demască monstruozitățile vieții și prin asta vă provoacă o emoție extrem de puternică, asemănătoare cu aceea pe care o trăiește el însuși.

De aceea, fiind obiectiv, martor fidel, sau mai bine-zis, un acuzator drept al societății actuale, Masereel rămîne totodată un poet liric. În fața oricăreia dintre gravurile sale simțim nu numai adevărul exterior gol goluț, ci și inima omenească nudă. În gravurile sale, Masereel freamătă de durerea-mînie și de durerea-milă. O asemenea îmbinare a obiectivismului și subiectivismului, o asemenea poezie lirico-socială îl așază pe Masereel foarte sus și fac din el unul din maeștrii graficii proletare a viitorului, poate chiar al întregii arte proletare.

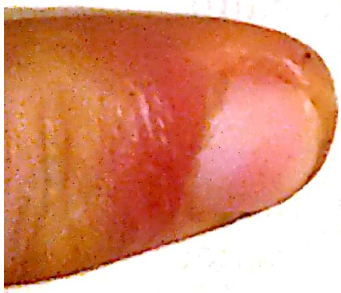
De aici nu rezultă, desigur, că Masereel a fost comunist. El simpatizează mult cu comunismul, structura sa sentimentală este foarte apropiată de a noastră, dar el poate fi numai un aliat sui-generis al marii armate a proletariatului întrucît forțe autentice pentru o creație pozitivă și o adevărată credință în puterea născîndă a revoluției, Masereel, ca artist, încă nu are. În aceasta se manifestă esența sa intelectuală.

Masereel este un maestru inegalabil în redarea laconică a imensului conținut al realității dezechilibrate și al muzicii răsunătoare a nervilor săi vibrînd de suferință. El scoate fantome negre din spațiul alb și, din cel negru — fantome albe, iar jocul lor este o oglindă fermecată în care vedem întreaga viață care povestește laconic și cinic despre ea însăși.

Scanned with OKEN Scanner

Nu putem să nu salutăm expoziţia lucrărilor de grafică ale lui Masereel. La timpul său, unele albume ale sale care reprezentau serii întregi de gravuri, întregi poeme grafice, erau editate de editurile noastre, dar acum e puţin probabil ca ele să se mai afle în vînzare. În afară de expoziţie, este necesară larga editare a operelor alese ale lui Masereel, care pot fi lesne reproduse şi trebuie să capete o largă răspîndire printre oamenii muncii din ţara noastră.

Prefaţa la Catalogul expoziţiei lui Masereel la Moscova, M., 1930



Scanned with OKEN Scanner

CAPITALA PICTURII
(SCRISORI DIN OLANDA)

Mergem în Haarlem.

Haarlemul este de multă vreme măreața capitală a adevăratei picturi. Ca nicăieri în altă parte, aici radiază unul dintre marii maeștri în arta formelor și culorilor — Frans Hals. El și-a petrecut aici aproape întreaga sa existență de aproape optzeci de ani. A început să picteze tablouri fiind încă un băiețaș și a continuat să le picteze pînă la groapă. Aici au învățat la el Ostade, Brouwer-ii, Wauwerman-ii, Steen-ii. La el venea, pentru a discuta despre tainele artei portretistice, rafinatul Van Dyck. Aici și-a arătat marele maestru, care era în pragul bătrîneții, nemărginita sa admirație față de talentul tînărului Rembrandt.

Frans Hals a fost un mare impresionist într-un veac clasic, un om puternic, capabil să reproducă viața în așa fel încît ea să ardă pe pînză mai mult decît în realitate.

Haarlemul nu-l prezintă pe Hals în întregime, în schimb, aici este reprezentat, în toată plenitudinea sa, principalul și cel mai important Hals — portretistul de grup.

Aici îi puteți vedea și pe excelenții lui precursori, pe marii lui rivali, pe urmașii săi plini încă de sevă și de bărbăție.

Aici veți înțelege că pictura olandeză este o întreagă pădure de copaci minunați, înalți și deși, că portretul de grup este un întreg crîng în această pădure și că Hals este numai arbo-

Scanned with OKEN Scanner

rele ei cel mai înalt. Poate nicăieri ca aici nu veți putea vedea că artistul nu s-a născut întîmplător și că datorează mai mult măreției momentului istoric decît chiar naturii sale geniale.

Portretul de grup, cu diversele sale aspecte de viață, virtuos redate, cu costumele lui pitorești sau cu podoabele sale sobre, și chiar cu chipurile lui, în fond, simple, nepretențioase, dar pline de încredere, de hotărîre, pline de o calmă mulțumire de sine este creat nu de Hals, ci de burghezia olandeză din acea vreme, de victoriile ei, de prosperitatea ei, de necesitatea ei de a-și recunoaște forța ca pe o aliată, ca pe o puternică coeziune a personalităților ce creează o trainică tradiție.

În portretele ofițerilor gărzii cetățenești, plini de decorații, mustăcioși, gătiți cu pene și înarmați, figurează și Hals însuși. Dar acest rege al picturii figurează modest. El n-a putut toată viața să obțină gradul de ofițer și, în garda cetățenească a Haarlemului, a figurat ca subofițer.

Drumul din Haarlem la Amsterdam trece, în parte, peste dune. Aceasta este o cîmpie destul de întinsă, plină de valuri uniforme sau de creste de nisip întărit. În vîrful fiecărui val crește iarba, o iarbă neagră și, din loc în loc, ienupăr mărunt. Privelișteа nu este însă dezolantă. În această diversitate galbenă și verde, în acest bizar covor de dune și în marea gălbuie din depărtare există un ritm pitoresc specific.

Impresia generală despre Amsterdam, despre vechile cartiere și vechile canale ale acestei Veneții a nordului, este aceea de mare, de trainică îndestulare.

Aici burghezia are rădăcini atît de adînci, are la activ atîtea aventuri navale și războinice în trecut, încît rar vreo familie de nobili se poate măsura în importanță istorică cu vechile familii din Amsterdam.

Scanned with OKEN Scanner

Tocmai la o astfel de familie dintre cele mai vestite am nimerit noi : ne-au dus în casa familiei de patricieni a Six-ilor.

Tînărul reprezentant actual al familiei ne-a condus cu o perfectă amabilitate prin vreo cincisprezece camere de gală transformate demult într-un excelent muzeu. Acest muzeu este puțin accesibil, deși tînărul Six, ca răspuns la mulțumirile profesorului Kolenbrender, responsabilul cu primirea noastră, a spus : „Noi sîntem totodată bucuroși să arătăm zestrea noastră artistică persoanelor cunoscătoare și care manifestă interes".

N-ar fi locul aici să vorbim despre întreaga colecție de artă a Six-ilor. Desigur, în decurs de cîteva sute de ani, ei au acumulat o oarecare cantitate de obiecte interesante — mobilă, lustre, oglinzi, animale împăiate, bibelouri, sticlărie, bronzuri ș.a.m.d. Dar tînărul Six nici n-a ajuns să atragă atenția vizitatorilor la toate acestea. Imensul interes al casei Six-ilor constă în tablouri, iar acestea nu reprezintă deloc o colecție. Trei sferturi dintre tablourile ce împodobesc pereții sînt portrete de familie, care cuprind tocmai marele secol ce se întinde din anii treizeci ai veacului al XVII-lea pînă în anii treizeci ai secolului al XVIII-lea.

Arhibogații negustori din familia Six, care au dat Olandei, în decurs de sute de ani, oameni de stat, și încă în epoca cea mai fericită pentru cultura olandeză și, în parte, chiar pentru pictura olandeză, s-au înrudit cu familia celei mai înalte intelectualități științifice olandeze — cu familia profesorului van Tulp. Ambele familii au iubit pătimaș pictura.

Una din operele de culme ale picturii olandeze și totodată ale picturii universale este *Lecția de anatomie* pe care am văzut-o la Haga, în micul dar excelentul muzeu de acolo — în „Mauritius-Guize". În tablou este înfățișat profesorul van Tulp, aplecat asupra unui cadavru, înconjurat de elevii săi. Aici, în casa Six-ilor, veți găsi portrete ale aceluiași mare medic, în-

cepînd din anii tinereții pînă la adînci bătrînețe, executate de penelul lui Rembrandt van Rijn, autorul *Lecției*, de Frans Hals și de maeștrii contemporani cu ei. Numeroși membri pe linie descendentă ai celor două familii sînt prezentați în portrete suculent pictate, pline de forță, în adevăr, de prima clasă, foarte diverse ca desen, colorit și psihologie. Dar această serie de portrete este încununată de o a doua culme a picturii olandeze și universale — și anume de marele și genialul portret al burgmistrului Six, pictat de Rembrandt, în chiar perioada de maximă înflorire a profundului său har.

Veți auzi de la actualii specialiști în artă că acum nimeni nu mai poate picta un asemenea portret. Și asta-i adevărat.

Desigur, Rembrandt-zi nu mai există, dar nici burghezia nu mai are Six-ii de odinioară.

„Vecernaia Moskva", 1932, Nr. 198
(Alte articole din această serie nu privesc arta plastică)

Scanned with OKEN Scanner

REMBRANDT VAN RIJN

Vreau să spun cîteva cuvinte despre contemporanul mai în vîrstă al lui Spinoza — Rembrandt van Rijn, al cărui loc în istoria culturii este la fel de original ca și al filozofului.

La 27 iulie 1656, tînărul Spinoza a fost afurisit și izgonit din comunitatea evreilor.

În ajun, îmbătrînitul Rembrandt, ruinat complet și repudiat de comanditari, a fost de față la scoaterea la mezat a întregii sale averi.

Aproape în una și aceeași zi, doi dintre cei mai mari burghezi ai Olandei secolului al XVII-lea și totodată din istoria omenirii, au ieșit afară din rîndurile burgheziei „legitime“ și „cumsecade“.

Răposatul Fritzsche l-a caracterizat pe marele pictor ca reprezentant al boemei, nu atît conștient, cît instinctiv, neiubind, prin natura sa, burghezia și tot atît de instinctiv urînd-o (Este vorba despre burghezia din Amsterdam, contemporană pictorului).

Dar rezultă oare de aici că Rembrandt n-a fost un profund și autentic reprezentant al artei burgheze? Rembrandt a fost un mare și chiar cel mai mare realist. El nu numai că a fost îndrăgostit de realitate, nu numai că a știut s-o redea în întregime, cu o măiestrie de neîntrecut, să redea fiecare element al ei, să-i redea ponderea, factura, coloritul, volumul,

Scanned with OKEN Scanner

lupta dintre lumină și umbră, aparența ei determinantă. El a mers și mai departe : pironindu-și ochii asupra ei, ochii înțelegători ai geniului, el a cuprins diferite trăsături izolate ale ei și le-a combinat în imagini atît de tipice, adică de caracteristice, încît pe suprafața pînzei, petele statice de culoare au dat portretul realității, uneori întregi povești despre ea, poeme întregi, pline de dinamism, ce permit să privești extraordinar de profund în drama vieții.

Dacă Rembrandt își lua un subiect biblic oarecare, el nu numai că l-a înveșmîntat adesea în hainele contemporaneității, dar s-a străduit și să-i confere un sens cu totul contemporan, chiar de acută actualitate.

Tot ce era caracteristic pentru pictura feudală catolică nu-l interesa cîtuși de puțin pe Rembrandt. Frumusețea formală, severitatea hieratică, ecleziastică — tot ce ținea de fastul oficial și de convenția ceremonialului, a fost repudiat și învins de Rembrandt. Adevărul, simplitatea, sentimentul sincer — iată ce domină în creațiile sale.

Secolul său a fost, în țara sa, secolul marii picturi burgheze. În multe privințe Rembrandt este frate bun cu minunata familie a artiștilor de atunci. Și oricît ar fi fost de mari, mulți dintre aceștia, nimeni n-a afirmat pentru veacuri, cu asemenea forță realistă și spontaneitate, pictura autentică, așa cum a făcut-o el. Dar alți mari olandezi, pictori din vremea sa, au fost îndrăgiți de clasa lor. Ei au avut multe comenzi, au trăit în belșug. Rembrandt a murit calic.

Comparînd principalele trăsături ale picturii burgheze olandeze din secolul al XVII-lea, în general, cu principala muzică a creației rembrandtiene, nu este greu de înțeles de ce Rembrandt nu a avut relații bune cu clasa lui, deși a afirmat cum nu se putea mai profund și mai strălucit noile principii introduse în viață de burghezie.

Scanned with OKEN Scanner

Pe oricine ai lua dintre marii pictori ai Olandei din acea vreme, vei vedea înainte de toate că ei afirmă optimişti viaţa, că ei se bucură, fără să se gîndească, de bunăstarea dobîndită. Chipurile mulţumite de sine ale reprezentanţilor clasei învingătoare, catifeaua, dantela şi galoanele îmbrăcămintei lor, odăile lor modeste, dar confortabile, armele lor, obiectele de uz casnic, bucatele lor, femeile lor, cîinii, caii şi vacile, cîmpurile lor, canalele şi morile, soarele ce le luminează şi ploaia care le udă — toate acestea sînt luate de rezonabilii şi înzestraţii copii ai burgheziei drept un bine, drept o bucurie, drept elemente statornice şi dragi ale mediului blînd.

Pentru Rembrandt, odraslă de ţărani, ridicat pentru scurtă vreme de soartă pe culmile succesului, ale strălucirii şi fericirii, apoi aruncat din nou în sărăcie, pentru Rembrandt care priveşte atent zdrenţele cerşetorului, zbîrciturile bătrînei, grimasele amărăciunii şi durerii, lumea nu a apărut niciodată liniştită şi stabilă. Lupta dintre lumină şi întuneric, fermecătoare şi parcă îngrozitoare, ce l-a frapat atît de profund, fiind unicul martor al existenţei pentru ochii artistului, s-a prelungit pentru el ca o luptă a forţelor luminoase şi fericite, a momentelor luminoase cu cele întunecate, vicioase, ameninţătoare.

Rembrandt n-a fost un cugetător. Nu ştim în ce măsură a fost el însuşi conştient de opera sa. Dar opera lui a fost tragică, a fost plină de probleme. Lumea s-a oglindit în conştiinţa şi în operele sale ca o enigmă, ca o problemă de rezolvat, ca posibilitate de realizare a ceva minunat şi ca o ameninţare a ceva de neîndurat.

Dar tocmai prin aceasta a devenit Rembrandt un mare şi autentic exponent al lumii burgheze, care a reflectat artistic această lume în contradicţiile ei, în dialectica ei, în iureşul ei, peste victime, în goana ei către catastrofe.

A înţelege burghezia în chip artistic, în acea epocă, înseamnă a o înţelege în mod rembrandtian. Dar burghezia conducătoare, înstărită, mulţumită de sine, nu dorea să i se arate ceea ce vedea Rembrandt.

Burghezia decăzută de astăzi este înclinată, în anumite pături ale sale şi prin anumiţi reprezentanţi ai săi, să-l proslăvească pe Rembrandt strigînd cu entuziasm : „Iată un pesimist ! Iată un negativist al realităţii ! Iată maestrul care cheamă enigmatic către enigmatice ţeluri ! Iată-l pe artistul mistic ! Poate acesta este prorocul deznădejdii !... Ce mai, —un adevărat Schopenhauer sau poate şi mai mult — un Spengler !“

Aici avem de-a face cu acelaşi fenomen. Rembrandt a sesizat cu fineţe genială lumea burgheză în ascensiune. El a putut s-o sesizeze în toată plenitudinea ei numai pentru că el a fost în acelaşi timp burghez şi a părăsit burghezia, a devenit un adevărat ideolog al burgheziei şi de aceea a depăşit-o. Ca un mare medic, el cunoaşte bine organismul clasei sale şi de aceea i-a diagnosticat cumplitele ei boli. Pentru aceasta burghezia din acea vreme l-a blestemat. Ideologii burghezi din vremea noastră văd şi ei singuri că orînduirea burgheză este incurabil bolnavă, dar această boală proprie ei o privesc ca pe o boală a lumii. Ei nu văd setea de fericire de care a fost plin marele pictor, ei nu-i văd decît tristeţea. Ei îl „acceptă“, vedeţi dumneavoastră, numai coborîndu-l şi denaturîndu-l în felul acesta.

„Novîi mir“ M., 1933, Nr. 1

Scanned with OKEN Scanner

UN PICTOR AL FERICIRII
(ÎN FAȚA PÎNZELOR LUI RENOIR)

1

De curînd am petrecut cîteva zile la Paris. Am prins acolo expoziția operelor unuia dintre cei mai mari, poate a celui mai mare impresionist francez — Renoir.

Renoir a trăit pînă la adînci bătrînețe. Către vîrsta de șaptezeci de ani el a început să sufere de un groaznic reumatism la mîini, care treptat i le-a prefăcut pe acestea în ceva de genul unor cîngi sau gheare de pasăre. Zilnic, aproape pînă în ziua morții, celebrul artist se așeza în fața șevaletului, se aranja în așa fel încît cu mîna stîngă s-o ajute pe dreapta, și spunea :

— Ei, nu, nici o singură zi fără muncă !

— De ce sînteți așa de perseverent ? — l-a întrebat un admirator aflat în vizită.

Absorbit în întregime de pînza sa, Renoir răspunse :

— Pentru că nu există mulțumire mai mare ! Și adăugă :

— Apoi aceasta seamănă a datorie.

Apoi octogenarul maestru îl privi cu un surîs pe cel care întrebase și explică :

— Iar cînd omul nu simte nici mulțumire, nici datorie, de ce să mai trăiască ?

Nu ne propunem, desigur, să enumerăm aici capodoperele lui Renoir sau să pătrundem mai adînc în rolul pe care l-a jucat școala sa în istoria picturii, iar el însuși în această școală.

Scanned with OKEN Scanner

Vrem să ne ocupăm de altă problemă, și anume să răspundem la întrebarea : ce a căutat, de fapt, Renoir în pictură și ce a vrut să dea el prin ea ?

Vom face însă o mică digresiune.

Nu demult au apărut scrisorile remarcabile ale unui alt geniu francez, conducătorul pictorilor clasiciști din secolul al XVII-lea — Nicolas Poussin.

Cum era și de așteptat de la marele artist Poussin, la care chiar și în artă precumpănește rațiunea, a fost nu numai un om cu un puternic intelect, dar, împreună cu veacul său, a acordat intelectului o situație dominantă în viața spirituală.

Pictura — spune Poussin — este pentru pictorul însuși un exercițiu neîntrerupt în „a vedea" ; el se exersează în „a vedea" pentru ca apoi, prin desenele și tablourile sale, să învețe pe alții să vadă just lumea.

Dar ar fi îngust — se grăbește să adauge Poussin — să înțelegem prin „a vedea" un act numai al ochiului. Chestiunea nu este să deosebești cu finețe culorile, iar datorită acestora și contururilor, să proiectezi bine distanța și să reproduci, în general, cu o neobișnuită exactitate, natura. „A vedea" — asta ar trebui să însemne să accepți un obiect dat sau un întreg sistem de obiecte în propria-ți lume, în calitate de bine sau de rău, ca ceva trebuitor, înalt sau, dimpotrivă, imperfect, ce-și caută îmbunătățirea ș.a.m.d. Ființele vii și îndeosebi oamenii, dacă-i vezi, își dezvăluie caracterul lor general și ceea ce trăiesc ei în momentul dat. Dar clădirile, plasarea apelor și plantelor în spațiu, exprimă și ele pentru „văzător" anumite valori : ordine plină de măreție, severitate, tandrețe etc.

Psihologia contemporană a găsit încă de mult expresii ce caracterizează „vederea superficială" și „vederea în profunzime". Pe prima, ea o numește percepție, actul observării a ceva, iar pe a doua — apercepție, cuvînt pentru tra-

Scanned with OKEN Scanner

ducerea căruia în limba rusă există multe expresii minunate a căror frumusețe devine clară pentru cititor, dacă el se gîndește măcar cît de cît la ele. Aceste expresii sînt : înțelegere, însușire, stăpînirea obiectului etc.

Toate aceste expresii înseamnă că obiectul dat sau sistemul de obiecte devine, printr-un complicat efort activ, parte din contemplarea lumii de către artist.

Dacă la artistul autentic, în opera sa artistică, a apărut vreun element oarecare al mediului exterior văzut de el, aceasta înseamnă că elementul respectiv a fost însușit : în tablou sau în povestire, el apare ca o parte a „lumii" autorului.

Pentru ca procesul apercepției să aibă loc, trebuie să participe trei elemente : subiectul, „lumea" sa, adică factorul determinant al acelei perceperi a lumii și al acelei concepții despre lume care-i sînt proprii lui, subiectului și, în sfîrșit, obiectul neînsușit încă. Aici sare în ochi mai ales modul ușor în care se realizează astfel principiul autodeterminării de clasă al artistului căci, la urma urmelor, apercepția nu este altceva decît însușirea cu caracter social și de clasă a obiectului de către artistul însuși.

Iată, acum, cînd severul și înainte de toate inteligentul Poussin ne-a ajutat să dăm răspuns la întrebarea generală, ne vom strădui să arătăm cît a fost de particular răspunsul lui Renoir la întrebarea : ce caut eu în pictură pentru mine și pentru alții ?

2

După Marea revoluție burgheză, marea burghezie ca și cea mijlocie au devenit clasă conducătoare. Mica burghezie care jucase un foarte mare rol în timpul revoluției a fost împinsă pe planul doi.

Burghezia conducătoare care a declarat în general principiul „mediei de aur" a respectat acest principiu și în artă. Acesta a fost academismul legat în parte de arta antică, în parte

de realismul Renașterii. Aceasta a fost o artă, în majoritatea cazurilor, conștiincioasă, uneori chiar mare (Ingres), dar profund liniștită și profund conservatoare.

Ca și în alte domenii ale artei, mica burghezie a înjghebat aici o opoziție sub steagul romanticului, numărînd cîțiva conducători de anvergură dintre care cel mai mare a fost Delacroix.

Întreaga factură picturală a romanticilor și mai cu seamă coloritul lor, se deosebeau prin nerv și strălucire și mai degrabă opunea realității fierbintea ei pregnanță decît i se supunea. În schimb, din punct de vedere ideologic, romanticii au depășit numai rareori opunerea exoticului de tot felul, cotidianului.

Între timp, capitalismul și-a continuat mersul înainte cu talpa lui de fier. El a sporit în mod neabătut rolul științei în viață. El a creat și un grup larg de purtători ai științei — intelectualitatea tehnică de toate genurile. Intelectualitatea tehnică s-a considerat, în parte, ca să zicem așa, un fel de calfe ale burgheziei și, cum se întîmplă totdeauna în asemenea cazuri, s-a scindat în grupuri — de la cei docili ca niște lachei pînă la cei cuprinși de indignare, protestatari, deși aceștia din urmă nu înțeleg încotro să se îndrepte spre a scăpa de „stăpînul cel rău".

Toate aceste stări de spirit s-au reflectat în arta realistă și, în mod egal, în pictură, al cărei cel mai de seamă reprezentant a fost „comunardul fără partid", Courbet.

Dar aici, studiul nostru „fulgerător de scurt", despre dezvoltarea artei mic-burgheze a Franței secolului al XIX-lea se apropie de momentul legat de Renoir, moment care, în cazul dat, ne interesează în mod deosebit.

În însăși noțiunea de realism stă ascunsă o dualitate.

Prima teză : „realitatea este obiectul pe care-l observ".

Scanned with OKEN Scanner

Această teză este justă, materialistă ; dar așa-zisa artă realistă din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea (chiar Courbet) a înțeles această dualitate în mod convențional, a văzut-o așa cum se obișnuise demult s-o vadă și a zugrăvit-o cum se obișnuise s-o zugrăvească, așa încît s-a obținut un original „realism naiv“ pe terenul convențiilor de atelier.

Sub influența intelectualității tehnice puternic dezvoltate, artiștii au început să introducă în observarea realității elemente ale „experienței științifice“. Pe primul loc a început să se afirme a doua definiție a realității : „realitatea este rezultatul observației mele“.

Această teză deja nu mai este materialistă, ci pozitivistă. Ea poate fi apropiată de materialism prin următoarea interpretare : redarea autentică, general valabilă a realității (aceea pe care a căutat s-o găsească, așa cum am văzut, în secolul al XVII-lea, Poussin) este rezultatul observării foarte atente și conștiente a ceea ce ne înconjoară.

Dar intelectualitatea franceză de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în persoana conducătorilor noului său detașament de pictori (Manet și Monet), n-a acordat o importanță deosebită nici realității materiale, nici vreunei organizări, prin tablouri, a forțelor sociale... Acești artiști se considerau fii ai științei care îi elibera de tradițiile atelierului, și năzuiau să zugrăvească lucrurile exact așa cum le vedeau : în aer liber, în condiții diferite de iluminare etc. ... etc. ... Iată de ce direcția lor a căpătat o denumire care sună așa de subiectivist : „impresionism“.

Acum ajungem din nou la Renoir. Renoir a fost impresionist. Impresionismul i-a oferit lui extraordinar de mult. El l-a izgonit din întunecosul atelier. Impresionismul i-a deschis ochii asupra farmecului nemijlocit, pictural și senzual, al luminii solare. I-a dezvăluit toată splendoarea ascunsă a culorilor față de umbrele brune, pur și simplu, sau cenușii, din trecut. I-a revelat ochiului său talentat și sen-

Scanned with OKEN Scanner

sibil tot freamătul de lumini și culori de pe suprafața obiectelor și din spațiul dintre acestea. I-a dat posibilitatea să admire el însuși și să-i ajute și pe alții să admire bogatul, generosul, plăcutul joc de culori care ne face așa de fericiți.

Impresionistul Renoir a fost înainte de toate artistul îndrăgostit de multitudinea culorilor, de policromii pentru care a servit ca schelet, ca să zicem așa, lumea obiectelor.

Cît privește lumea obiectelor însăși, ea l-a interesat mai puțin pe pictorul nostru. Spațiul, construcțiile, frumusețea sau puritatea liniilor și, odată cu acestea, sensul celor ce se petrec în spațiu și în timp, au fost parcă împinse cu putere la o parte. Acestea nu constituiau, chipurile, treaba pictorului. Treaba pictorului era să se înfrupte pînă la beție de infinitul dansului de culori, de cîntul luminii și de profundul acompaniament al întunericului.

Desigur, toate acestea nu sînt un simplu caleidoscop ; aceasta este lumea. Tablourile lui Renoir înfățișează peisaje, flori, copii, femei, grupuri mici și grupuri mari de oameni. Dar toate acestea sînt luate ca jocuri de artificii de o neasemuită eleganță și abundență de nuanțe.

Renoir depășește granițele impresionismului și li se alătură celor mai mari maeștri ai picturii umane. Lui însuși îi plăcea să sublinieze acest lucru făcînd așa de des și nu întîmplător, ca, alături de numele său, să se audă marele și triumfătorul nume al lui Tiziano Vecellio din Cadore, unul dintre geniile Renașterii.

Nu putem să ne ocupăm aici în amănunt de compararea lui Renoir cu Tițian. Ba s-o spunem chiar de la început că aici este vorba de o gradație. Așa, de pildă, Goethe spunea : „A-i pune pe tinerii mei contemporani — dramaturgi (îi avea în vedere pe Tieck și Kleist) la același nivel cu mine este la fel de absurd cu a mă pune pe mine în același rang cu Shakespeare". Dar totuși între o trăsătură foarte

Scanned with OKEN Scanner

importantă și foarte caracteristică a artei aproape supraomenești a lui Tițian și arta radioasă, caldă, duioasă a lui Renoir există ceva comun.

Claude Monet a realizat, după cum se știe, mai multe tablouri strălucite după un singur obiect, de pildă, după stogul de fîn, pictîndu-l dimineața, la amiază, seara, noaptea pe lună, pe timp de ploaie ș.a.m.d. Se poate crede că aceste exerciții, care-l înrudesc pe Monet cu japonezii, ar fi trebuit să aibă ca efect ceva în genul unor procese-verbale științifice, colorate, ale renumitului stog de fîn. În realitate, au rezultat mici poeme. Stogul este cînd mîndru ca un rege, cînd sentimental-visător, cînd trist etc. ...

Pentru desemnarea peisajelor impresioniste ce se desfășurau fără margini, nemții au început tocmai în această vreme să folosească deosebit de stăruitor termenul „Stimmungslandschaft", adică „peisaj stare de spirit".

Ce înseamnă „stare de spirit" ?

Aceasta este acea muzică psihologică care emană din peisaj și pe care artistul o adaugă de la sine ca provenind din prea plinul lirismului său, al trăirii sale. Aici pictorul peisagist se afirmă, firește, în calitate de poet.

Renoir este un maestru cu o forță colosală. El este un desenator cum puțini au fost în timpul vieții sale. Finețea văzului său, bogăția și rafinamentul portretelor sale, însuflețirea inepuizabilă a ochilor, buzelor și, în general, a chipurilor zugrăvite de el, gustul lui sigur, ușurința mîinii sale — toate acestea îl situează în prima linie a meșterilor-artiști din ultimul secol. Dar lucrul cel mai important, cel mai izbutit, cel mai fermecător, constă tocmai în „starea sa de spirit".

Cei mai buni artiști impresioniști nu au fost, cum am mai spus-o, reprezentanții burgheziei stăpînitoare. Majoritatea lor nici nu puteau s-o sufere. Ei urau și disprețuiau gusturile ei și pe artiștii care o slujeau.

Scanned with OKEN Scanner

Talentul lor, manierele lor s-au format atunci cînd locuiau la mansarde, cînd discutau ca nebunii în restaurante de mîna a doua și în cafenele murdare, cînd visau și lucrau ca diavolii fără a vinde nimic. Mulți au pierit. Pe alții i-a salvat gloria postumă. Alții au dobîndit succes și glorie, dar au rămas, ca artiști, credincioși operei elaborate în timpul tinereții înfometate.

Așa a fost Renoir.

Spre deosebire de alți impresioniști și anume de cei mai apropiați lui, pentru care „starea de spirit" („poezia picturii") părea aproape mai importantă și decît însuși meșteșugul, lui Renoir i-a fost proprie neobișnuita unitate lăuntrică a stării sufletești. De fapt, el a avut totdeauna una și aceeași stare sufletească, dar una foarte bogată. Această stare sufletească a fost fericirea.

Prin Paris, prin împrejurimile lui verzi și minunate, în jurul clădirilor și apelor lui, prin mulțimea de parizieni de toate tipurile posibile ce pot fi văzute și întîlnite de un pieton, pînă la cei mai săraci oameni ai Parisului, umbla un tînăr înarmat adesea cu arma stîngace a pictorului. Roșcovan, cu ochi mari gri-albăstrui, aproape totdeauna puțin flămînd și destul de uzat, îmbrăcat de-a lungul multor ani în haine destul de ponosite, el umbla ca un oaspete într-un fel de iarmaroc fantastic. Soarele îi punea la dispoziție trucuri la care nici nu te-ai fi așteptat. Atunci el rîdea, ba înțelegător, și în tăcere, ba zgomotos și triumfător. Cerul aproape niciodată nu era același, dacă te gîndești bine, era totdeauna frumos și măreț, un bun veșnic pentru care niciodată, cu nici un fel de mulțumiri nu-ți poți arăta recunoștința. Lumina se cernea printre vapori, prin văzduhul misterios, pe pămînt, pe lucruri și pe ființe.

Și aici începea o nouă sărbătoare. Ce iarmaroc ! Ce piață de minuni !

Se părea că Renoir, cu ochii săi ageri, pătrunzători, cu degete îndemînatice, descurcă

imensele cheaguri fierbinți, arzînde, ale clar-obscurului. Sau, deodată, cu gura căscată, împietrind, privește în urma unei fete ce trecuse. Da, da, totul l-a frapat la ea — și mersul, și sînii tineri, și chipul de felină. E tînără, fir-ar al naibii să fie ! N-ar fi oare o mare bucurie s-o ademenească la el, în mansarda lui pustie, de holtei părăsit ? Dar ceea ce ar face el înainte de toate, ar deschide fereastra, ar posta-o lîngă ea și ar surprinde cum această lumină a lumii a pătruns în ochii ei mari luminoși și s-a transformat într-o veste despre fericire, și tot o veste despre fericire a devenit aici și purpura delicată și umedă a buzelor și puful argintiu de pe obraji.

Mergînd mai departe, el și-a zis cu glas tare : Ce-aș mai face să danseze în jurul mutrișoarei tale de motănel blînd cele mai elegante blicuri". Și întrucît în acest timp a lovit destul de dureros, cu cutia de culori, genunchiul unei grăsane, aceasta i-a spus în urmă : „Les peintres sont toujours fous".

Nicăieri fericirea lumii nu i s-a părut lui Renoir așa de pură și solemnă ca la copii. El este unul dintre cei mai mari pictori-poeți ai copilăriei.

Ei da, în natură, pe pămînt, este răspîndită multă fericire. Dar durere ? Dar nedreptate ? Și atunci cum stăm cu lupta împotriva acestora ?

Aici Renoir se lasă bătut. Nu cereți aici nimic de la el.

Nu, el nu este un artist burghez. Dar Renoir nu este nici un revoluționar. El este un om însetat de fericire și care a avut parte de multă. Este un om care a zugrăvit mult fericirea. Un om care a dat oamenilor multă fericire printr-un fel de monedă ușoară, care le pare falsă numai celor mai neîndemînatici.

Și Tițian, în arta lui aproape supraomenească, a oglindit și a creat multă fericire. Dar el are un Cain cu adevărat înfricoșător care l-a

Scanned with OKEN Scanner

ucis pe Abel, el are portrete ale unor oameni ageri, înțelepți și neînduplecați, aidoma unor pantere negre.

Și la Renoir apare o întreagă lume, dar mult mai îngustă. La el apar prietene-femei neobișnuit de drăguțe, de calde, de prietenoase, care, însă, cu toată prospețimea lor fermecătoare și seducția lor irezistibilă, numai rareori pot trece drept deștepte. La el apare o întreagă colecție de copii pe care nu-i poți uita, și, privind la ei într-un moment de tristețe, te poți mîngîia. La el apare o mulțime liberă, veselă, sărbătorească. La el apare frumosul pămînt sub zîmbetul cerurilor. Pentru asta îi aducem multe mulțumiri. Trebuie să nu uităm cît bine ne-a hărăzit soarta sau, cel puțin, cît am fi putut fi noi de fericiți.

Cereți-i aceasta lui Renoir și el o să vă dea. Cereți-i să fie un mare maestru și el va fi. Cereți-i limpezimea sufletească a unui om aproape sfînt. Și v-o va da.

Oare asta înseamnă puțin ?

„Sovietskoe iskusstvo“ M., 1933, Nr. 45

Scanned with OKEN Scanner

LENIN ȘI ARTA (AMINTIRI)

În cursul vieții sale, Lenin a dispus de prea puțin timp pentru a se ocupa de artă în mod cît de cît insistent ; în această privință, el s-a considerat totdeauna un profan și, întrucît diletantismul i-a fost totdeauna străin și urît, nu-i plăcea să se pronunțe despre artă. Cu toate acestea, gusturile lui erau foarte bine definite. Îi plăceau clasicii ruși, îi plăcea realismul în literatură, în pictură ș.a.m.d.

Încă în anul 1905, în timpul primei revoluții, s-a întîmplat să înnopteze odată în locuința tovarășului D. I. Leșcenko, unde, printre altele, se afla o întreagă colecție de ediții Knakfus, consacrate celor mai mari artiști ai lumii. În dimineața următoare, Vladimir Ilici mi-a spus : „Ce domeniu captivant este istoria artei. Cîtă muncă este aici pentru un comunist. Ieri n-am putut să adorm pînă dimineața ; am răsfoit totul, carte după carte. Și m-a cuprins regretul că n-am avut și nu voi avea niciodată timp să mă ocup cu arta". Aceste cuvinte ale lui Ilici mi s-au întipărit în memorie deosebit de precis.

De cîteva ori a trebuit să mă întîlnesc cu el, după Revoluția din Octombrie, cu prilejul diferitelor jurii artistice. Așa, de pildă, țin minte că m-a chemat și am mers împreună la expoziția proiectelor de monumente pe tema înlocuirii statuii lui Alexandru al III-lea, do-

Scanned with OKEN Scanner

borîtă de pe somptuosul postament din apropierea bisericii Cristos Mîntuitorul. Vladimir Ilici a examinat cu un ochi foarte critic toate aceste monumente. Nu i-a plăcut nici unul dintre ele. Deosebit de uimit a stat el în fața unui monument de factură futuristă, dar cînd i-au cerut părerea, a spus : „Eu nu înțeleg nimic aici, întrebați-l pe Lunaciarski". La observația mea că nu văd nici un monument vrednic de luat în considerație, s-a bucurat foarte mult și mi-a zis : „Și eu care am crezut că veți înălța cine știe ce sperietoare futuristă".

Altădată a fost vorba despre monumentul lui Karl Marx. Cunoscutul sculptor M * a dat dovadă de o deosebită insistență. El a expus un mare proiect de monument — *Karl Marx stînd pe patru elefanți*. Un asemenea neașteptat motiv ni s-a părut la toți bizar, inclusiv lui Vladimir Ilici. Artistul a început să-și transforme monumentul și l-a refăcut de trei ori, nevoind să renunțe în ruptul capului la victoria în concurs. Cînd juriul, sub președinția mea, a respins definitiv proiectul și s-a oprit asupra proiectului realizat în colectiv de un grup de artiști sub conducerea lui Alești, atunci sculptorul M. a dat buzna în cabinetul lui Vladimir Ilici și i s-a plîns. Vladimir Ilici a pus la inimă plîngerea acestuia și m-a sunat special, cerînd să se întrunească un nou juriu. Mi-a spus că va veni personal să vadă proiectul lui Alești [24] și proiectul sculptorului M. Și a venit. A rămas foarte mulțumit de proiectul lui Alești și a respins proiectul sculptorului M.

În același an, cu ocazia sărbătorii zilei de Întîi Mai, chiar în locul unde se preconizase ridicarea monumentului lui Marx, grupul lui Alești a realizat la scară redusă modelul monumentului. Vladimir Ilici s-a deplasat în mod special la fața locului. A dat roată de cîteva ori monumentului, a întrebat la ce dimensiuni va fi și, în sfîrșit, l-a aprobat, adăugînd, însă :

---

* Sculptorul M = S. D. Merkurov

Scanned with OKEN Scanner

„Anatoli Vasilievici, spuneți-i mai ales artistului ca părul să semene mai mult pentru ca să dea despre Karl Marx impresia pe care o dau portretele sale reușite, altminteri, parcă nu prea seamănă."

Încă din 1918, Vladimir Ilici m-a chemat și mi-a spus că trebuie să împingem arta înainte ca mijloc de agitație și a expus, cu această ocazie, două proiecte. În primul rînd, după părerea sa, trebuiau decorate clădirile, gardurile și alte locuri unde se lipesc de obicei afișe, cu mari inscripții revoluționare. Pe unele din acestea el le-a și formulat pe loc.

Acest proiect a fost preluat și înfăptuit în felul său de către tov. Brihniciov care era pe atunci conducătorul ONO din Gomel. Eu am găsit Gomelul împestrițat literalmente cu asemenea inscripții. Pînă și oglinzile dintr-un mare restaurant, transformat în așezămînt de cultură, au fost acoperite de către tov. Brihniciov cu maxime.

În Moscova și Petrograd acest proiect nu numai că n-a ajuns într-o formă atît de exagerată, dar nici măcar în forma care corespundea ideii lui Ilici.

Al doilea proiect privea ridicarea pe o scară extraordinar de mare, atît la Petrograd cît și la Moscova, a unor monumente provizorii, construite din gips și consacrate marilor revoluționari. Ambele orașe au răspuns prompt la propunerea mea de a înfăptui ideea lui Ilici și s-a preconizat ca fiecare monument să fie inaugurat în mod solemn cu o cuvîntare despre revoluționarul respectiv, iar pe piedestal să fie săpate inscripții explicative. Vladimir Ilici a numit această acțiune „propagandă prin monumente".

La Petrograd, această propagandă prin monumente a fost destul de izbutită. Primul monument de acest fel a fost al lui Radișcev, aparținînd sculptorului Șervud. O copie a lui a fost pusă la Moscova. Din păcate, monumentul din Petrograd s-a sfărîmat și n-a mai fost

Scanned with OKEN Scanner

refăcut. În general, majoritatea monumentelor bune din Petrograd, din cauza friabilității materialului, n-au putut rezista, or, eu țin minte monumente foarte bune, de pildă, busturile lui Garibaldi, al lui Șevcenko, al lui Dobroliubov, al lui Herțen și alte cîteva. Lucrurile au mers mai prost cu monumentele de orientare artistică „de stînga". De exemplu, cînd a fost dezvelit capul stilizat în manieră cubistă al Perovskăi, unii s-au dat pur și simplu în lături (...)*. Monumentul a fost imediat dat jos. La fel, îmi amintesc că monumentul lui Cernîșevski li s-a părut multora extrem de afectat. Cel mai izbutit dintre toate a fost monumentul lui Lassal **. Acest monument ridicat lîngă fosta dumă orășenească dăinuie și astăzi. Se pare că a fost turnat în bronz. Foarte reușit a fost, de asemenea, monumentul lui Karl Marx, redat în întregime, operă a sculptorului Matveev. Din păcate s-a sfărîmat și, acum, în același loc, adică aproape de Smolnîi, a fost ridicat un cap de bronz, al lui Marx, mai mult sau mai puțin obișnuit, fără tratarea plastică originală a lui Matveev.

La Moscova, adică tocmai acolo unde monumentele puteau fi văzute de Vladimir Ilici, ele au fost neizbutite. Marx și Engels au fost înfățișați într-un fel de bazin și au căpătat porecla de „bărboși scăldîndu-se". Le-a întrecut pe toate, însă, sculptorul K. Multă vreme, oamenii și caii care treceau pe strada Miasnițkaia se uitau chiorîș, plini de spaimă, la o figură furioasă îngrădită din prudență cu scînduri. Acesta era Bakunin în tratarea respectabilului artist. Dacă nu mă înșel, imediat după inaugurare, monumentul a fost sfărîmat de către anarhiști [25] întrucît, cu tot „progresismul" lor stîngist, anarhiștii n-au vrut să tolereze o asemenea batjocură sculpturală adusă memoriei conducătorului lor.

---

* Lipsă în original (nota ed. ruse).

** Monumentul lui Lassal realizat de Zelit (nota red. ruse).

Scanned with OKEN Scanner

În general, monumente satisfăcătoare au fost puține la Moscova. Cel mai bun a fost, poate, monumentul poetului Nikitin. Eu nu știu, le-o fi privit oare cu atenție Vladimir Ilici sau nu, în orice caz, el mi-a spus oarecum nemulțumit că din propaganda prin monumente n-a ieșit nimic. Eu i-am replicat dînd exemplu experiența de la Petrograd. Vladimir Ilici a clătinat din cap cu neîncredere și mi-a spus : „De ce oare la Petrograd s-au adunat toate talentele, iar la Moscova nulitățile ?“ Ca să-i explic un asemenea fenomen ciudat n-am fost în stare.

Tot cu o oarecare îndoială a privit el și placa memorială realizată de sculptorul Konenkov. Ea i se părea nu destul de convingătoare. Dealtfel, însuși Konenkov, nu lipsit de spirit, a numit această operă placă „aparent-reală“ *. Mai țin minte cum artistul Altman i-a dăruit lui Vladimir Ilici un basorelief înfățișîndu-l pe Stepan Halturin. Lui Vladimir Ilici i-a plăcut foarte mult basorelieful, dar m-a întrebat dacă nu cumva această operă este futuristă. Față de futurism avea în general o atitudine negativă. Eu n-am fost de față la discuția avută de el la Vhutemas [26], pe la al cărui cămin a trecut într-o zi, întrucît acolo locuia, dacă nu mă înșel, nu știu ce rudă tînără de a sa. Mie mi s-a povestit ulterior despre marea discuție dintre el și cursanții de la Vhutemas care erau bineînțeles cu toții „de stînga“. Vladimir Ilici i-a luat ușor în glumă, i-a luat puțin peste picior, dar și aici a declarat că nu se încumetă să vorbească serios despre asemenea lucruri fiindcă nu se simte îndeajuns de competent. Cît privește tineretul însuși, el l-a găsit foarte de ispravă și s-a bucurat de starea lui de spirit comunistă.

---

* Joc de cuvinte : aparent = în rusă, *mnimo* ; reală = realnoe ; mnimo-realnoe în loc de memorialnoe = memorială (n. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

În cursul ultimei perioade a vieții sale, Vladimir Ilici a avut rareori posibilitatea să se delecteze cu arta. A fost de cîteva ori la teatru, pare-se că exclusiv la Teatrul de artă pe care-l situa la mare înălțime. În acest teatru, spectacolele produceau în mod constant o puternică impresie asupra sa.

Vladimir Ilici iubea mult muzica, dar îl tulbura. Într-o vreme, la locuința mea se organizau concerte bune. Cînta uneori Șaliapin, executau Meicik, Dobrovein, Romanovski, quartetul Stradivarius, Kusevițki ș.a.m.d. L-am invitat în repetate rînduri pe Vladimir Ilici, dar el era totdeauna ocupat. Odată mi-a spus direct: „Desigur, este foarte plăcut să asculți muzică, dar închipuiți-vă, ea mă tulbură. O suport greu, cum să vă spun". Mi-aduc aminte că Țiurupa, care a reușit de vreo două ori să-l atragă pe Vladimir Ilici la concertul dat la el acasă de pianistul Romanovski, îmi spunea, de asemenea, că Vladimir Ilici s-a delectat foarte mult ascultînd muzică, dar că era vădit tulburat.

Adaug la aceasta că Vladimir Ilici avea o atitudine de iritare față de Teatrul Mare. A fost nevoie să-i demonstrez de cîteva ori că Teatrul Mare ne costă relativ puțin, și totuși, la insistența lui Vladimir Ilici, fondurile acordate acestui teatru au fost reduse. El se lăsa condus de două considerente. Pe unul dintre ele l-a și arătat imediat. „Este jenant — spunea el — de întreținut cu bani grei un teatru așa de luxos cînd nu ne ajung mijloacele pentru întreținerea celor mai elementare școli, la țară". Celălalt considerent a fost avansat în momentul cînd, la una dintre ședințe, eu am combătut atacurile sale la adresa Teatrului Mare. Eu am evidențiat neîndoielnica importanță culturală a acestuia. Atunci, Vladimir Ilici a făcut șiret cu ochiul și a zis: „Și totuși acesta reprezintă o felie de cultură pur boierească și acest fapt nu poate fi contestat de nimeni".

Scanned with OKEN Scanner

Nu se poate deduce însă de aici că Vladimir Ilici a fost în general ostil față de cultura trecutului. Lui i se părea specific boieresc și tonul pompos, de curte, al operei, în ansamblu. În general, însă, arta trecutului, cu deosebire realismul rus (inclusiv peredvijnicii, de pildă) se bucura de o înaltă prețuire din partea lui Vladimir Ilici.

Iată așadar faptele pe care le pot cita din amintirile mele despre Ilici. Repet că Vladimir Ilici n-a făcut niciodată din simpatiile și antipatiile sale de ordin estetic idei conducătoare.

Tovarășii care se interesează de artă țin minte Chemarea C.C. în problemele artei, îndreptată destul de tăios împotriva futurismului. Eu nu sînt la curent cu aceasta mai îndeaproape, dar cred că aici a fost o mare picătură de miere pusă de Vladimir Ilici însuși. În timpul acela și în mod absolut eronat, Vladimir Ilici mă considera pe mine ba partizanul futurismului, ba omul care l-a favorizat în mod exclusiv, de aceea, probabil, nici nu s-a sfătuit cu mine înainte de publicarea acestui rescript al C.C., care trebuia, în concepția sa, să îndrepte linia urmată de mine.

Vladimir Ilici și cu mine ne deosebeam ca păreri destul de net și în privința Proletcultului [27]. Odată chiar m-a mustrat serios. Trebuie să spun înainte de toate că Vladimir Ilici nu nega deloc importanța cercurilor muncitorești pentru recrutarea de scriitori și artiști din mediul proletar și considera oportună unirea lor pe întreaga Rusie, dar el se temea foarte mult de tentativa Proletcultului de a se ocupa cu elaborarea științei proletare și în general a culturii proletare, în întregime. Aceasta i se părea, în primul rînd, o sarcină absolut inoportună și peste puteri ; în al doilea rînd, el credea că prin asemenea invenții, firește, deocamdată premature, proletariatul s-ar fi putut izola de învățătură, de înțelegerea elementelor științei și culturii deja constituite, iar în al treilea rînd, Vladimir Ilici se temea, probabil, și ca

în Proletcult să nu-și facă cumva cuib vreo erezie politică. Destul de ostilă era de pildă atitudinea sa față de rolul mare pe care-l juca, în acea vreme, în Proletcult, A.A. Bogdanov.

În timpul congresului Proletcultului, în 1920, pare-se, Vladimir Ilici m-a însărcinat să merg acolo și să dau indicații clare potrivit cărora Proletcultul trebuia să se afle sub conducerea Comisariatului Poporului pentru educație și să se considere ca o instituție a acestuia etc... etc... Cu un cuvînt, Vladimir Ilici voia ca noi să tragem Proletcultul către stat; în același timp, el a luat măsuri ca Proletcultul să fie atras și către partid. Cuvîntarea pe care eu am rostit-o la congres am redactat-o destul de evaziv și împăciuitor. Mie mi s-a părut că n-ar fi just să pornesc la un fel de atac și să-i mîhnesc pe muncitorii adunați acolo. Lui Vladimir Ilici i-au transmis această cuvîntare într-o redactare și mai blîndă. El m-a chemat la dînsul și m-a făcut cu ou și cu oțet. Mai tîrziu Proletcultul a fost reorganizat conform indicațiilor lui Vladimir Ilici. Repet că el nu s-a gîndit niciodată la desființarea lui. Dimpotrivă, față de problemele sale pur artistice, arăta simpatie.

Noile formații artistice și literare înființate în timpul revoluției au trecut în cea mai mare parte neobservate de Vladimir Ilici. N-avea timp să se ocupe de ele. Pot spune totuși că „O sută cincizeci de milioane" al lui Maiakovski nu i-a plăcut categoric lui Vladimir Ilici. El găsea această carte afectată și bombastică *.

Nu putem să nu regretăm că despre alte cotituri mai tîrzii și mai mature ale literaturii spre revoluție, el n-a putut să se mai pronunțe.

Tuturor le este cunoscut interesul imens pe care Vladimir Ilici îl arăta față de cinematografie.

„Hudojnik i zritel", 1924, nr. 2—3

---

* În schimb, mica poezie a aceluiași Maiakovski despre tărăgăneală l-a amuzat foarte mult pe Vladimir Ilici și el chiar repeta cîteva versuri din ea. (nota ed. ruse)

Scanned with OKEN Scanner

Cînd teoreticienii socialismului, parțial în visurile lor, parțial în prognoze mai mult sau mai puțin fundamentate, vorbeau despre viitorul socialist al omenirii, un rol foarte substanțial în acest viitor ei îl acordau în mod statornic artei.

Reprezentanții proletariatului au respins totdeauna cu multă hotărîre reproșurile potrivit cărora orînduirea socialistă ce presupune ca etapă de trecere dictatura proletariatului, (dictatura acelei clase ce fusese ținută de clasele conducătoare departe de cultură), că această orînduire, deci, ar reprezenta, chipurile, sub raport cultural, o decădere, o distrugere a acelor laturi ale vieții sociale care răspund celor mai delicate și mai înalte cerințe ale spiritului.

Desigur, teoreticienii socialismului nu au negat că între arta proletariatului și arta clasei dominante există o delimitare considerabilă. Imensa lor majoritate a respins deopotrivă atît reproșul făcut proletariatului pentru lipsă de cultură și pentru indiferență, cît și născocirile despre arta umană unică. Eu nu vreau să spun prin aceasta că nu există o artă umană unică. Dar dacă cineva ar vorbi, de pildă, despre o limbă umană unică, e clar că el ar avea și n-ar avea dreptate ! Desigur, există o omogenitate a vorbirii umane articulate, dar asta nu împiedică să existe limbile chineză și franceză, să

existe dialectul secolului al doisprezecelea și dialectul secolului nostru. Ceva asemănător observăm și în artă. Faptul că omenirea, în întregul ei, are o artă, nu infirmă deloc faptul că această artă a suportat de-a lungul timpului mari schimbări și că, în diferite societăți și la diferite popoare, ea a îmbrăcat diferite forme.

Dacă vom compara între ele popoare care au rămas în urmă unele față de altele la o considerabilă distanță din punct de vedere istoric, adică popoare cu orînduiri sociale diferite, putem fi încredințați că și arta lor va fi tot diferită. Or, societatea socialistă se află extraordinar de departe de cea burgheză. Sub aspectul factorului timp, ea mai că poate să se ivească și într-o singură zi din capitalism, pe calea răsturnării politice, dar esența lăuntrică a societății burgheze și cea a societății socialiste sînt extrem de departe una de alta, fapt în virtutea căruia, arta acestor două societăți se va deosebi, evident, în multe privințe. Și întrucît formele ideologice conțin totdeauna un anumit conservatorism, se înțelege că răsturnarea politică nu poate să însemne aceeași răsturnare fulgerătoare și în ideologie.

Dacă arta a mers pe anumite făgașuri și a dobîndit anumite deprinderi, apoi oamenilor de artă le este foarte greu ca în douăzeci și patru de ore, în douăzeci și patru de zile sau chiar de luni, să-și dea seama că cerințele societății puse în fața artiștilor profesionali s-au schimbat radical.

Dacă și-ar da seama de acest lucru, în fața căilor neobișnuite pentru el, artistul ar rămîne deseori uluit, cuprins de o adîncă tristețe pentru faptul că el nu poate să lucreze ca mai înainte, în acele forme care-i sînt familiare. În acest sens, răsturnarea revoluționară nu poate să nu se resimtă asupra unei anumite părți a lumii artistice în mod dureros, parțial și sub aspect economic, fiindcă, în societatea burgheză — iar deocamdată și într-a noastră — artistul nu este un individ care funcționează liber, ci

Scanned with OKEN Scanner

este un vînzător al operelor sale. În afară de faptul că el este artist, poet, că produce bunuri spirituale, aceste bunuri el mai trebuie și să le valorifice — „nu se vinde inspirația, dar se poate vinde manuscrisul".

Cînd piața în care artistul și-a expus — vai ! — marfa, se schimbă în mod radical, se înțelege că acest fapt îl atinge dureros pe artist fiindcă el nu știe dacă va mai putea obține ceea ce îi este necesar și dacă, în general, marfa sa este trebuitoare.

Lucrurile stau astfel întrucît noi vom examina problema noastră din punct de vedere pur economic.

Dacă privim, însă, destinele artei dintr-un alt punct de vedere, mai profund și mai apropiat nouă, oamenilor activînd pe tărîmul artei, dintr-un punct de vedere cultural — apoi vom observa în mod firesc aceeași trăire dureroasă pentru că cererea și oferta există și în viața culturală. Un artist care înțelege în modul cel mai profund să pună într-o operă dată ceea ce are el mai sfînt, poate să-și audă glasul predicînd în pustiu, poate să nu audă nici un ecou și încă fără a se putea ști *a priori* cine este vinovat de aceasta : a îmbătrînit oare artistul și de aceea poporul care l-a depășit îl lasă undeva în urmă. renegat și ostracizat sau, dimpotrivă, artistul este genial și „a luat-o înaintea vremii sale ? Poate el s-a dovedit un aiurit care se pierde în nisipuri ca un mic braț al unui rîu ce se desprinde de albie ; sau, poate, acesta este un tip original care se va stinge, în suferință, neînțeles de contemporani dar despre ale cărui opere se va vorbi mai tîrziu ca despre niște minunate mărgăritare ale artei umane.

Putem spune anticipat că într-o epocă de schimbări bruște, cînd o întreagă clasă ce poseda ample mijloace, conducea societatea și determina într-un însemnat grad viața spirituală, se retrage și moare și cînd o nouă clasă se afirmă în prim plan, — în aceste condiții, lumea artistică nu poate să nu intre în derută,

nu poate să nu treacă printr-o cumplită vijelie, care va avea poate, ca urmare, pentru unii indivizi izolați, pur și simplu pieirea acestora.

Întrucît revoluția socialistă este apreciată de către unii artiști din acest punct de vedere, ei nu pot să nu se simtă ostili față de aceasta. Chiar conștienți fiind de injustiția orînduirii capitaliste, ei nu pot să nu gîndească în felul următor : „Ar fi mai bine, dacă totul ar rămîne ca mai înainte. Noi nu zicem că vechiul a fost bun. Dar dacă el s-ar fi schimbat cîte puțin, fără convulsii grave, fără distrugeri, fără surprize, dacă masele ar fi fost mai culte, mai instruite, dacă lor nu le-ar fi străin ceea ce este vital pentru noi — atunci, da, am putea și noi să salutăm cu bucurie noua orînduire".

Dar o asemenea stare de spirit se învecinează, în ochii proletariatului revoluționar, cu ceea ce a dat prilej pentru învinuirea pe care le-a aruncat-o artistilor marele Jean Paul Marat care spunea : „Toți acești oameni sînt slugi ale bogătașilor și, conștient sau inconștient, în mod cinstit sau necinstit, indiferent ce colorit ar căpăta acest fenomen, ca orice slugi ce se hrănesc cu firimituri de la masa bogaților, ei suferă din cauza prăbușirii acestor bogătași".

Dar toate aceste fenomene n-au nimic comun cu arta ca atare. Toate acestea sînt întîmplătoare, sînt într-un înalt grad superficiale. Toate acestea se repercutează foarte dureros asupra artistului, dar, în fond, pentru artist ca atare, pentru artistul din artist, n-ar trebui să joace nici un rol.

Să luăm problema vînzării operelor. Aceasta nu este o lege dată pentru vecie, ci este o nenorocire, este o rușine datorată orîndurii sociale împărțite pe clase că artistul este nevoit să-și privească propria creație din acest punct de vedere. Lăuntric, mai mult decît orice, el trebuie să fie interesat ca, pentru creator, creația să nu se afle în nici o dependență de problema bifteculuí.

Scanned with OKEN Scanner

Desigur, există cerere și ofertă de ordin spiritual, dar aceasta încă nu înseamnă că artistul trebuie să li se supună orbește. Se poate să fie obligat ca el să țină seama de faptul că i s-a comandat să zugrăvească tocmai un anumit palat al poporului sau să ridice un monument cutărui om mare, dar aceasta este, într-o măsură însemnată, doar partea exterioară a problemei. Cît privește ce anume va investi artistul în operă, ce latură a „sufletului" artistului se va materializa în ea, — acestea vor depinde în întregime de artist și aici el trebuie să se bucure de maximum de libertate.

Îi aduce oare noua orînduire socialistă artistului această libertate ? Eu nu vreau să zugrăvesc acum realitatea în culori roze. Noi trecem printr-un dureros moment de tranziție, un moment de război civil, de foamete, de ruină economică, moment care abia acum în vremea din urmă începe să fie luminat de soarele victoriei *. Desigur, vor trece încă multe zile în care va trebui să vorbim despre nașterea în chinuri a noii societăți și nu despre funcționarea ei normală. Dar funcționarea normală a societății socialiste presupune maximum de libertate pentru artist.

Socialismul tinde ca fiecare lucrător prețios pentru societate — în special lucrătorul care produce valori artistice — să fie pus într-o independență absolută față de orice caracter fortuit al pieții. Socialismul privește fiecare om în parte — și sub aspect economic și sub aspect spiritual, adică sub cele două aspecte la care ne-am referit mai adineaori, ca pe o valoare socială, ca pe un organ social care trebuie să fie alimentat cu o anumită hrană, așa cum sînt alimentate urechea, ochiul, limba noastră. În acest caz artistul poate funcționa nestingherit, poate să-și dezvolte acele înclinații și acele daruri pe care le are și care servesc pentru

* În acea vreme, acesta era, poate, un optimism prematur (nota din anul 1923, aparținînd ed. ruse.)

Scanned with OKEN Scanner

gigantica viață spirituală de toate zilele a omenirii.

Vorbind concret, orice om care se consideră artist, și pe care mediul artistic organizat în mod liber și nestingherit îl recunoaște drept confrate, trebuie să primească, implicit, dreptul la o existență îndestulată, care i-ar permite să se dăruiască în întregime creației fără a se îngriji de traiul său material. Către aceasta trebuie să năzuim în mod neabătut.

Pe măsură ce vom dobîndi forțe, noi va trebui să trecem tineretul studios și pe artiștii care au terminat școala și se angajează pe drumul vieții, ca și pe maeștrii maturi, pe artiștii consacrați, la situația de membri înstăriți ai societății, cărora li se poate spune ca și păsărilor din copac: „Cîntă așa cum te îndeamnă glasul tău lăuntric, fără să te îngrijești de ziua de mîine".

Acest fel de a aborda problema decurge de la sine din planul nostru socialist. Cu cît îl vom îndeplini mai bine, cu atît mai deplină va fi izbînda noastră, cu atît mai deplină va fi victoria artistului asupra pieții, asupra comanditarilor, cu atît mai liber va curge izvorul artistic din inima omenească.

Dar libertatea singură înseamnă puțin, libertatea în sine este o noțiune negativă sau, mai bine-zis, care nu include în sine nimic pozitiv. Încă Nietzsche spunea: „Libertate, libertate — zici tu, fratele meu, dar pentru ce libertatea ?" Și asta-i absolut just. Eu pot să fiu liber, pot să n-am mîinile și picioarele legate, dar eu pot merge la stînga sau la dreapta, să săvîrșesc un act eroic sau să fac o ticăloșie — și de aici decurge că libertatea nu este totdeauna ceva pozitiv. A-l elibera pe un nebun sau pe un om cu înclinații criminale — este puțin probabil că ar constitui, cît de cît, un act just.

Noua societate, orînduirea socialistă nu numai că îl eliberează pe artist, ci-i dă și unele impulsuri absolut precise. Dacă am spus că artistul trebuie să fie liber aceasta nu înseamnă

Scanned with OKEN Scanner

că el este liber în accepțiunea metafizică a acestui cuvînt. Cînd spunem, de pildă, în termeni pur fizici, că un individ dat este liber, nu înseamnă că el ar putea acum să zboare fără aripi ori că lui i-ar fi mai comod să meargă de-acum în patru labe. Nu, libertatea fizică constă în faptul că omul poate să se comporte așa cum îi poruncește construcția firească a organismului său. Expresia „Omul este liber" — nu înseamnă că el este slobod să-și facă rost de patru urechi, de patru ochi ; ființa sa va fi ca și înainte determinată de întreg trecutul speciei umane care a format pînă în cele mai mici detalii ceea ce numim chipul uman.

Cît privește societatea în care trăiește omul, în sînul căreia el se învîrte, și impresiile pe care el le primește — toate acestea, intrînd într-o sinteză specifică cu acele tendințe pe care omul le-a primit prin ereditate, constituie personalitatea sa.

Societatea socialistă poate să-i dăruiască artistului un conținut lăuntric infinit mai mare decît societatea burgheză în care el a trăit pînă acum. Referitor la ceea ce are un caracter amplu, monumental, stihinic, etern, grandios — aici nici nu poate fi discuție.

Societatea împărțită în clase îi dezbină pe oameni în grupuri care se luptă și acest fapt își pune pecetea pe întreaga viață spirituală a oamenilor. Noi nu știm, noi aproape nici nu simțim ceea ce este cel mai scump în omenire — colectivul uman. Noi înțelegem trecutul omenirii, iubim într-un fel sau altul viitorul ei, dar reacționăm la unele sau la altele dintre fenomenele ce au loc în preajma noastră, pur și simplu ca un melc oarecare ce are în jurul său o cochilie solidă, ca o ființă ce primește impresiile vizuale printr-o sticlă opacă, iar sunetele printr-un perete gros. Numai socialismul distruge acești pereți, reprimă nevoia de orice fel de egoism, îi unește pe oameni, zdrobește căsuța pe care noi o ducem ca melcii în spate, socialismul ne face mintea ageră, ascuțită, re-

Scanned with OKEN Scanner

ceptivă la întreaga bogăţie a vieţii ce se desfăşoară în afara noastră.

Dacă spun că în faţa artei se deschid, în sens monumental şi grandios, imense perspective, aceasta nu este desigur un vis şi nu este o prezumţie. Important mai este însă şi faptul că, odată cu aceasta, în prim plan iese colectivul artistic.

Dacă luăm epocile de colectivism cu mult mai palide, de pildă, oraşele-comună ale antichităţii sau ale Evului mediu tîrziu din Italia, sau societatea care a înălţat catedralele şi primăriile gotice din Europa centrală, vom vedea că artistul ca individ separat trecea acolo pe al doilea plan : nu este uşor totdeauna să găseşti numele prin care să poţi desemna una sau alta dintre grandioasele şi uimitoarele opere ale geniului uman. De-a lungul secolelor, au fost create de către confrerii anonime minunate construcţii capitale.

Ceea ce a avut loc atunci, ceea ce a ridicat în slăvi Ruskin, condamnînd individualismul artistic dominant în capitalism, se va repeta într-un viitor apropiat : vom avea colective de artişti şi întregi confrerii de arhitecţi, de pictori, de sculptori care vor elabora împreună un plan anumit, îl vor realiza nu în secole — doar nu degeaba există cuceririle tehnice —, ci în ani, şi vor construi nu numai edificii izolate care să întruchipeze cutare sau cutare ideal uman, ci poate oraşe întregi, oraşe-grădină de care noi simţim o aşa de mare nevoie. Aceste colective de artişti vor transforma întreaga faţă a pămîntului în conformitate cu ceea ce dictează natura şi potrivit cu năzuinţa omului despre frumuseţe şi armonie.

Reprezentanţii poeziei intimiste, ai artei intimiste se aşteaptă ca schimbarea lăuntrică din suflete, ce are drept corespondent revoluţia socialistă din societate, să le cauzeze lor unele prejudicii. Şi eu îi înţeleg perfect pe aceşti artişti ai sunetelor încete, ai foşnetelor chiar, ai misterului, ai reticenţei, ai individului, ai in-

Scanned with OKEN Scanner

traductibilului în nici o limbă, adică pe artiștii nuanțelor celor mai fine, care se tem că nu va rămîne nici un ungher unde să nu pătrundă raza celui mai strălucitor soare.

Dar eu cred că nu va fi cazul să regretăm dispariția unor trăsături ale artei contemporane exagerat de individualiste, fiindcă originalitatea personală, deosebita „prismă a temperamentului" prin care trec impresiile, așa cum just a remarcat Zola, va fi cu atît mai forte cu cît va fi societatea mai diferențiată și mai liberă ; cu cît sufletul nostru va fi deschis unei mai mari cantități de impresii, cu atît va fi mai greu să nivelezi acest suflet.

În acest sens, în arta societății socialiste va exista mai multă originalitate decît oriunde mai înainte. Dar această originalitate va fi mai clară, mai puternică, mai simplă și mai bărbătească, iar ceea ce a fost botezat cu cuvîntul „decadență" — adică „minunatul-decadent" — va juca un rol din ce în ce mai mic. Și aceasta e bine. Omenirea merge către izbînda asupra necazurilor și nenorocirilor care au înăbușit-o. și din copilul foarte interesant, dar palid, plăpînd, care nu poate să exprime conținutul sufletului altfel decît într-o notă mistică minoră, va crește un tînăr puternic, zdravăn, plin de speranța în fericire.

Iată acele considerații generale care ar trebui să-i fie apropiate artistului chiar acum, dacă el poate să uite pentru o clipă acele greutăți ale vieții care-l afectează (și desigur, nu poate să nu-l afecteze) pe fiecare personal și, dacă el, uitînd de existența anevoioasă, va medita la situația creată numai în calitatea sa de artist. Discutînd cu artistul, iată ce i se poate spune profund încurajator, profund luminos, cu privire la acea perioadă a istoriei universale în care intrăm, fără a-i ascunde că înainte de a intra în paradisul socialist, vom fi nevoiți să trecem, poate, printr-un mic dar destul de amar strat al purgatoriului.

Scanned with OKEN Scanner

Arta contemporană nu este unitară. Prin urmare, la noi necesităţi sociale răspund în mod diferit, diferite detaşamente, diferite categorii de artişti.

„Vechiul“ şi „noul“ s-au încăierat destul de violent şi cu destulă duşmănie în lumea burgheză. Arta tînără s-a plîns foarte tare că n-are libertate de a se dezvolta, şi de existenţa unui fel de gerontocraţie, adică de dominare a bătrînilor care, dobîndind o situaţie în societate, îi impune gusturile lor.

În neurastenicul secol al douăzecilea, sîntem martorii unui fenomen neobişnuit de original. Încă de la începutul veacului, curentele artistice se schimbau cu o repeziciune uimitoare. Aproape fiecare an ducea la o nouă şcoală. Năzuind către descoperirea unor „ţărmuri noi“, tineretul abandonează foarte adesea ceea ce se cheamă măiestrie. În acest sens au dreptate, fără îndoială, artiştii din vechile generaţii cînd spun că aceste căutări tumultuoase ale noului au, înainte de toate, un efect negativ asupra artei.

În pictură domină caracterul de schiţă. Aproape nimeni nu lucrează cu adevărat, aproape nimeni nu o scoate la capăt cu partea de meşteşug a artei, nu dobîndeşte deprinderi tradiţionale. În toate timpurile, cînd arta a decăzut în mod vădit, şi-a pierdut tradiţiile şi s-a transformat în barbarie, artiştii n-au spus că, de, noi desenăm şi pictăm acum mai prost decît generaţiile anterioare ; ei au considerat totdeauna că introduc în artă noi gusturi. Dar pierderea meşteşugului înseamnă epocă de decădere.

Au dreptate artiştii generaţiilor trecute cînd spun : tineretul aleargă după celebritate, o face pe originalul. Tînărul imberb căruia nu i s-a uscat laptele de la gură vrea să fie maestru. Dacă el face o ispravă nemaiauzită care n-are nici o noimă, dar conţine proiectul unei teorii concepute în grabă sau o înşiruire de cuvinte care reprezintă, chipurile, cheia pentru

Scanned with OKEN Scanner

înțelegerea descoperirilor făcute de el, artistul respectiv găsește totdeauna doi-trei tineri mai neghiobi decît el care nu sînt în stare să combine nici cel puțin ceea ce „a descoperit el". Tocmai aceștia se năpustesc spre noul și tînărul „maestru" pe care nu l-au înconjurat încă discipolii și în apropierea căruia este mai lesne să o faci pe originalul. Așa se formează una dintre „școlile ultramoderne".

Și, încetul cu încetul, piața s-a adaptat la acest fenomen. Acel stăpîn atotputernic al artiștilor care, în societatea burgheză, este autorul de reclame și negustorul de artă, a înțeles în ultima vreme și a mirosit această latură a chestiunii și el nu comercializează numai unele nume cunoscute și imitațiile după operele vechi, dar îi place să lanseze și nume noi.

Într-o mansardă oarecare trăiește un om în cel mai bun caz nițel scrîntit la cap și bolnăvicios de încrezut, iar în cel mai rău caz, un șarlatan. Și iată că o firmă pariziană sau londoneză oarecare își propune să mizeze pe el, îi cumpără pînzele, îl lansează, îi face reclamă. Toți cunoscătorii și colecționarii vor să aibă imediat aceste tablouri pentru ei, le trebuie neapărat acest „Ivanov", el are cotă, este cumpărat pentru că este ciudat, „c'est curieux", iar asta este o foarte mare laudă în ultimele decenii. Această latură a chestiunii este așa de evidentă în arta ultramodernă încît nimeni nu poate nega îmbinarea celor mai noi tendințe și curente cu o imensă cantitate de tot felul de zgură.

Ar fi just dacă tineretului i s-ar aminti că înainte de a crea, înainte de a găsi noi căi, n-ar fi rău să stea pe propriile-i picioare, n-ar fi rău să treacă printr-o bună școală de alfabetizare artistică și abia după aceea să viseze la independență, la dezvoltarea mai departe a artei.

Dar din păcate, la aceste reproșuri pe care artiștii generațiilor mai vîrstnice le adresează tineretului trebuie foarte des să se renunțe

Scanned with OKEN Scanner

deoarece meșteșugul este la fel de neglijat și de către artiștii în vîrstă care reprezintă grupul academist dominant.

Arta a decăzut în toate țările. Focul sacru se stinge. Și desigur, nu „sosul brun-cenușiu" împotriva căruia s-au ridicat impresioniștii, nu copierea deprimantă după cópii, nu epigonismul care a pus stăpînire aproape pe întreaga artă, nu arta rutinară a societății burgheze din ultimele decenii pot fi opuse artei tinere, oricît ar fi aceasta de nesatisfăcătoare.

Din partea „tinerilor" se aud afirmații juste cum că „maeștrii" ce urmează, chipurile, marile tradiții, s-au transformat aproape în niște tapițeri care, la comanda oamenilor bogați, execută podoabe pentru viața acestora. Portretele acestor bogătași și tablourile pictate pentru ei sînt lipsite de freamătul creator și lucrul artistic s-a transformat în meșteșug, dar, desigur, nu în accepțiunea înaltă a termenului pe care a avut-o odinioară. Cine nu cunoaște ce deosebire este între pînzele pe care le vedem în muzee și care aparțin cu adevărat epocii de eflorescență autentică și pînzele din timpul nostru ?

Din acest punct de vedere s-ar putea spune că adevărata situație a artei este și ea destul de deprimantă. Noi observăm la ea efervescență, năzuințe, căutări și, la urma urmelor, acesta este singurul lucru relativ bun pentru că acolo unde nu există căutări avem de-a face nu cu o măiestrie cristalizată, ci doar cu o palidă reminiscență decolorată, știrbă, osificată, țeapănă a unei arte altădată cu adevărat vii.

Desigur, între acești doi poli este loc și pentru un anumit număr de maeștri excelenți ; luînd o anumită distanță, vom vedea că în oazele etapei deprimant de pustii a artei plastice prin care trece în prezent omenirea, există artiști de valoare care îmbină în mod original noile căutări cu vechea tradiție. Situația generală este însă dezolantă. Din ea trebuie să existe o ieșire.

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de toate este interesant să punem problema așa-numitei arte „revoluționare".

Acele căutări despre care am vorbit vădesc neîndoielnic trăsături bolnăvicioase. Dar nu există oare în ele și un fond sănătos și nu răspund oare ele, în esență, acelei revoluții care are loc dincolo de hotarele lumii artistice, în domeniul căutărilor sociale ?

Această problemă este extrem de importantă și de interesantă.

Să nu creadă cetățenii și tovarășii care mă ascultă că, atunci cînd eu am vorbit destul de tăios despre laturile diforme ale așa-zisei inovații în artă și despre prezența în aceasta a nebuniei și șarlataniei, am vrut să spun că, în afară de nebunie și șarlatanie, această artă nu mai conține și altceva.

Nu, ea conține și lucruri valoroase, în ea întîlnim și năzuința autentică a celei mai inimoase, a celei mai vii părți din personalul artistic(adică partea lui tînără) de a exprima oarecare senzații proprii și de a răspunde prin acest ecou artistic la adevărata realitate, la ziua vie de azi. Noile „școli" tipice (vom considera impresionismul ca școală a zilei de ieri, trecută acum pe planul doi) în genul cubismului și futurismului, cu toate ramificațiile lor, merită o studiere foarte detaliată. În momentul de față nu sînt în măsură să-mi consacru timpul analizării lor, ci mă voi mărgini la o afirmație generală, pe care este puțin probabil s-o combată cineva și anume că, în direcțiile ultramoderne, s-a oglindit în mod real acea viață ezitantă pe care a creat-o secolul XX.

Arta plastică este de felul ei o artă statică : picturii și mai cu seamă sculpturii nu le este dat să zugrăvească mișcarea. În secolul XX, însăși forma picturii și sculpturii a venit într-un dureros conflict cu sufletul uman. Artistul ultramodern aspiră ca tabloul său să se miște cumva sau să fugă ; el se străduiește să-l oblige să trăiască dinamic ; or, tot ce așterne el

Scanned with OKEN Scanner

pe pînză moare imediat. Prin umare, trebuie creată iluzia mișcării. Iată că tocmai în această contradicție interioară se și zbat în prezent cele mai noi direcții artistice.

În afară de ceea ce constituie sufletul acestei crize pe care o trăiește acut tineretul, aici mai intervine încă și multă ardoare tinerească, dragoste față de tot ce este strident, țipător ; văd în aceasta o corespondență cu noua fază din viața socială, cu furtunile ei cu caracter războinic și revoluționar. Această corespondență există, dar ea trebuie înțeleasă mai exact.

Încă nu demult se vorbea despre lucrurile obișnuite, despre spiritul mic-burghez. Uitați-vă cum se reflectă acesta în operele lui Cehov, în „Singurătate“ de Maupassant. Iar acum cine va putea spune că viața e searbădă, că ea este lipsită de mobilitate, nu este destul de plină cu impresii tari, cu evenimente de mare anvergură ? Noi am nimerit în cea mai vijelioasă vîltoare care a existat vreodată pe drumul străbătut de omenire. Cu cît înaintăm cu atît ne învîrtește mai puternic această vîltoare și tot ce era statornic se destramă în ea, inclusiv statuile și tablourile. În locul trăsăturilor liniștite de odinioară, în arta plastică apar trăsături de expresivitate excesivă, de extremă neliniște lăuntrică.

Dar înseamnă oare aceasta că conținutul artei ultramoderne se află în vreo legătură oarecare cu conținutul vieții noastre noi ? Nu, nu înseamnă. Altfel, desigur, clasa revoluționară, proletariatul ar simți imediat că el n-are ce lua de la artiștii generației trecute, nici măcar de la cei care n-au murit încă fizic, și ar merge fără rezerve în întîmpinarea futurismului (dacă sub această denumire noi luăm în paranteză toată noua orientare). Dar nu se poate observa, nu-i așa, nimic asemănător !

Dacă, pe de o parte, cunoscuta pasiune a proletariatului revoluționar pentru vechile forme poate fi explicată printr-o oarecare lipsă

Scanned with OKEN Scanner

de cultură, prin incapacitatea de a distinge epigonismul și falsul, apoi, pe de altă parte, entuziasmul unor proletari izolați față de unele sau altele dintre „procedeele“ futuriste, are în mod vădit un caracter întîmplător, superficial.

O fuziune autentică, în baza căreia proletariatul și reprezentanții săi cei mai progresiști ar putea spune : „iată aceasta răspunde nevoilor noastre“ nu există.

Și totuși, între timp, noi cei care privim mai de aproape la ceea ce se întîmplă în teatrele proletare și la expoziții, observăm că cea mai mare influență asupra artei sovietice o exercită totuși școlile ultramoderne. Înrudirea formală constînd în căutarea unei forme noi, înclinarea spre dinamism, spre mișcarea tumultuoasă, proprie oricărei revoluții — iată ceea ce înrudește în exterior cele două părți. Dar această apropiere nu trebuie supraapreciată, la o privire mai atentă ea dovedindu-se a fi iluzorie. Proletarul are conținut. Dacă-l veți întreba ce vrea, el o să vă expună idei grandioase care presupun răsturnarea absolută a întregii vieți a omenirii. Dar dacă-l veți întreba același lucru pe un futurist, el o să repete invariabil : „forma... forma...“ Lui i se pare că o combinație de linii și culori, ce nu poate fi numită în vreun fel, întrucît nu exprimă nimic altceva decît „emoții“ în general — acesta și este tabloul.

Inovatorul contaminat de prejudecățile vacuumului artistic burghez (fiindcă burghezia contemporană n-are idealuri pozitive) va spune : „nu-i loc pentru literatură în pictură, artistul nu trebuie contaminat de spiritul literaturii, de conținutul subiectului“. Pentru noi, aceste cuvinte sînt monstruoase ; noi le socotim ca pe un semn că avem de-a face cu un copil care nu se descurcă în aceste probleme. Orice artă este poezie, orice artă este creație, ea exprimînd sentimente și idei reale. Cu cît aceste idei, aceste sentimente sînt mai clar conturate, cu

Scanned with OKEN Scanner

atît mai format și mai matur este fructul pe care artistul îl exprimă în opera sa*.

Cine crede că combinația de culori și linii reprezintă ea în sine o valoare, este un neisprăvit care n-are ce turna nici măcar în cele mai noi burdufuri, sau un om pe jumătate mort care face caz de forme pentru că și-a trăit deja traiul și și-a epuizat conținutul interior. Cîtă dreptate avea Cehov cînd spunea că arta actuală și-a pierdut „dumnezeul", nu știe ce să propovăduiască, că n-are nimic scump, că este lipsită de idei, iar în asemenea condiții, oricît ai fi tu de excelent ca maestru, totuna-i : nu ești artist.

Cine nu gîndește în imagini, cine nu este omul unor emoții profunde, exprimate în imagini, acela nu este artist. El nu poate fi decît un „maestru" în sensul că alcătuiește unele combinații din care, poate, cîte ceva le va prinde bine altora, adevăraților artiști.

Iată că această absență intenționată a conținutului, această teorie a combinației „libere" de linii, sunete sau cuvinte, fără conținut lăuntric (iar prin ricoșet au ajuns pînă acolo că au început să alunge literatura chiar și din... literatură) reprezintă tocmai acele trăsături datorită cărora oamenii cu adevărat noi consideră futurismul un lucru șubred, un desert ultrarafinat după meniul burghez, rodul sterpei culturi burgheze care-și oferă limbuțe de privighetoare, pentru că orice altceva i se pare deja searbăd și banal.

Pentru arta trecutului există o ieșire foarte firească : întrucît această artă este realistă, ea are fără îndoială dreptul la viitor — și nu numai „dreptul" ; se poate spune cu certitudine că ea se va afirma în viitor. Este de conceput oare ca, indiferent de teoria pe care o îmbră-

---

* Vorbesc, desigur, despre arta de idei. Arta industrială poate fi, bineînțeles, mai formală — (nota autorului din anul 1923).

Scanned with OKEN Scanner

ţişăm, să negăm dreptul la existenţă unei combinaţii de imagini aşa cum le oferă natura oricărui om sănătos ?

Unei combinaţii de imagini în care zace un înalt conţinut de idei şi emoţii — tocmai unei asemenea arte să-i negăm dreptul la existenţă?

Din acest punct de vedere, dacă ceea ce este numit artă veche, înţelegînd prin aceasta arta care abordează natura în chip realist („orbeşte“ cum spun „inovatorii“), s-ar umple de un conţinut nou, ea ar găsi cel mai categoric şi larg ecou. Cheia către înviorarea acestei arte trebuie căutată în aflarea unui suflet viu sau a subiectului însuşi faţă de care, în ultima vreme, chiar şi artiştii realişti vădesc o atitudine superficială şi disprețuitoare ; a afla subiectul, aceasta înseamnă, în fond, totul pentru artistul care dispune de suficiente mijloace tehnice. Faţă de subiect nu poate fi adoptată aceeaşi atitudine ca faţă de un „flecuşteţ“, ca faţă de ceva de care te poţi agăţa numai ca de o canava. A găsi un subiect înseamnă a găsi ideea pe care nu poţi să n-o exprimi, ideea care-l frămîntă pe om.

Arta nouă nu se află, după cîte vedem, într-o poziţie deosebit de favorabilă faţă de socialism.

În încercările mele de a realiza o apropiere între arta tînără, între reprezentanţii talentaţi ai acestei arte şi masele de muncitori, am întîlnit în permanenţă o foarte serioasă rezistenţă — rezistenţă din partea maselor şi din partea celor mai buni, celor mai înaintaţi reprezentanţi ai clasei muncitoare, care dau negativ din cap şi spun : „nu, asta nu merge“. Dar aceasta nu înseamnă că arta nouă ca atare, cu noile sale modalităţi de abordare, cu deformarea ei, cu tălmăcirea muzicală a fenomenelor vieţii, care-i este proprie, cu preponderenţa deplină a formei artistice, dictate de însuşi creatorul operei, asupra formei oferite de natură — că această artă, deci, n-ar putea să prindă în nici

un caz rădăcini. Dar și pentru ea este necesar un subiect. Atunci ea își schimbă în mod esențial caracterul. Iată un exemplu. Unul dintre futuriștii talentați, poetul Maiakovski, a scris o operă poetică pe care a intitulat-o „Misteria-buff". Forma acestei opere este aceeași în care scria de obicei Maiakovski, dar conținutul este întrucîtva diferit. Conținutul acestei opere este dat de giganticele trăiri ale contemporaneității, el este — pentru prima oară în arta din ultima vreme — adecvat fenomenelor vieții noastre.

Acestea sînt marile greutăți interioare ce stau în fața artei. Cu dificultățile exterioare situația este mai simplă. Cu toate neajunsurile noastre pe plan economic, noi mergem către înflorirea artei.

Ceea ce ne poruncește Lenin, ceea ce facem noi acum — și nu putem să nu facem — este o creație artistică de tot felul; răspîndită pe străzi, în case, în piețele tuturor orașelor noastre. A apărut necesitatea să schimbăm cît se poate mai grabnic înfățișarea exterioară a acestor orașe, să exprimăm în opere de artă noile trăiri, să exterminăm tot ce era insultător pentru sentimentul popular, să creăm noul sub forma unor clădiri monumentale, a unor mărețe monumente, și această necesitate este imensă. Noi putem ridica acum numai monumente vremelnice și le înălțăm și le vom înălța cu zecile și la Moscova, și la Petrograd și în alte orașe*.

Depinde de artiști ca fiecare gips, fiecare statuie provizorie să se ceară în bronz și, cînd ele vor reclama să fie turnate în bronz, vor și fi turnate.

Cu cît poporul va deveni mai bogat — or, el se va îmbogăți, desigur — cu atît mai gran-

---

* Sub influența unor vremuri grele, această mișcare s-a întrerupt, dar acum se înviorează din nou (nota autorului din anul 1923).

Scanned with OKEN Scanner

dioasă va fi amploarea creației artistice. Trebuie să ne gîndim că sărbătorirea lui 25 Octombrie va fi una dintre cele mai mari serbări pe care le-a văzut cîndva lumea.

Astăzi am aflat cu satisfacție că Uzina Putilov, cea mai mare uzină din Petrograd, se adresează guvernului cu rugămintea de a o sprijini în chestiunea edificării la Petrograd a unui gigantic palat al poporului. Putiloviștii spun : chiar dacă ne-ați da zeci, sute de clădiri ale Sinodului, Senatului și alte edificii de tip vechi, sute de somptuoase case burgheze, asta nu ne-ar fi de ajuns, asta n-ar satisface nevoia noastră ; vrem să avem casa noastră făcută la comandă după talia noastră și nu croită după calapodul moșierilor sau burghezilor.

Bineînțeles, guvernul nu va refuza să dea cele zece milioane care sînt necesare pentru aceasta și, desigur, din primăvara viitoare ne apucăm de lucru pentru a realiza grandioasa Casă a poporului ; trebuie să purcedem neîntîrziat la organizarea concursului de proiecte, a pregătirilor.

Singură, această construire a Casei socialiste a poporului aici, la Petrograd, poate și trebuie să îmbrace forma unei asemenea comenzi făcute artistului rus de către muncitorul rus, care să fie în măsură să mobilizeze pentru multă vreme o bună jumătate, dacă nu chiar pe toți artiștii cît de cît talentați — și asta într-o vreme cînd nouă nu ne prisosește o bucată de pîine*.

Dacă evenimentele se vor desfășura în ritmul în care au decurs pînă în prezent, ne vom strădui (cel puțin, în ceea ce privește poporul și conducătorii săi, ei către aceasta tind) să adăugăm la minunatul Petrograd al țarilor, un și mai minunat Petrograd al muncitorilor.

---

* Planul n-a fost înfăptuit în acea vreme. Acum, îndeplinirea lui nu este departe (nota autorului din anul 1923).

Scanned with OKEN Scanner

Se va găsi oare pentru aceasta o cantitate corespunzătoare de daruri, de talente, de gust? Eu sper că artiștii adunați aici nutresc destulă încredere pentru a spune : să ne dați doar de lucru, dați-ne materiale, iar în privința talentelor, lăsați pe noi. Numai aceasta poate să fie starea de spirit a artiștilor unui mare popor într-o mare epocă.

Să se acorde maximum de libertate, maximum de conținut lăuntric care este dictat de importanța istorică universală a momentului trăit de însăși amploarea comenzilor date nu de mecena, ci de popor și, corespunzător cu aceasta, să se acorde libertatea de creație și de organizare liberă a tuturor instituțiilor de artă. Jos orice spirit de îngustă tutelare oficială, orice control al artei de către negustori sau înalți demnitari cu state de serviciu ! Libertate deplină de autodeterminare pentru personalitatea artistică, pentru colectivul artistic ! Iată principiile, iată perspectivele ce se deschid în fața artei.

Aici, în Petrograd, în acest edificiu al fostei Academii de artă, sperăm să avem în acest an primul experiment al unei astfel de autodeterminări a artei — de colaborare a tovarășilor vîrstnici cu cei tineri — colaborare într-un înalt grad activă și luminată de acele sarcini imediate pe care viața le va pune în fața întregii lumi artistice. Fără a face deosebire între bătrîn și mărunt, între ilustru și necunoscut, ci instituind cu adevărat un concurs liber, nestingherit, în care soldatul poate să ajungă feldmareșal, cum se întîmplă totdeauna în epoca revoluției, cînd orice talent poate să-și găsească locul și prețuirea cuvenită. De aceea, netăgăduind cîtuși de puțin laturile triste ale vieții noastre, eu cred că artistul căruia-i curge în vine sînge fierbinte, poate să simtă numai bucurie și hotărîrea de a merge în întîmpinarea viitorului ce i se hărăzește. Faptul că în acest viitor există multe primejdii, multă incertitu-

Scanned with OKEN Scanner

dine poate doar să-l îmboldească, să-i dea curaj celui încă tînăr — și omul trebuie să fie tînăr pînă cînd va fi coborît în mormînt.

Se spune că bufnița Minervei zboară numai noaptea, că arta face bilanțul marilor evenimente numai după ce ele s-au consumat. Eu remarc, după multe simptoame, că la noi nu se va întîmpla așa.

Revoluția socialistă tinde cu aviditate să toarne cît mai curînd în burdufuri noi un vin nou. De pe acum, noi auzim deja la fiecare pas, din partea țăranilor și muncitorilor, cerințe înflăcărate : să li se dea știință, să li se dea artă, să li se facă cunoscute tezaurele acumulate pînă acum, să se creeze pentru ei ceva în care ar găsi ecouri pentru emoțiile, părerile, năzuințele lor, să li se înlesnească mai repede accesul real la acele izvoare de cunoștințe care i-ar ajuta în mod adecvat, genial, larg, să se exprime nemaiauzit de amplu tot ce s-a zămislit în sufletul poporului în decursul sutelor de ani, tot ce s-a aflat sub obroc și a eliberat revoluția care a eliberat fiecare individualitate.

Eu vă îndemn, dacă este nevoie de acest apel, la curaj, încredere și nădejde. Ne aflăm într-o adevărată împărăție a speranțelor. Dacă această speranță se aseamănă cu primele mlădițe, atunci aceasta este ceea ce crește : grăuntele de muștar se poate transforma într-un mare arbore, iar pămîntul nostru se va preface într-un paradis și, supus geniului uman, se va preface într-o măreață operă artistică. Și artiștii pot să întindă încă de-acum mîna acestui viitor.

Eu consider că mica solemnitate* la care participăm se află într-o profundă corespondență cu însuși spiritul revoluției socialiste și sînt bucuros într-un înalt grad că tocmai în această zi cînd a trebuit să apar în fața dum-

---

* Inaugurarea „Atelierelor artistice libere, de stat" în clădirea fostei Academii de arte (nota autorului, din anul 1923).

Scanned with OKEN Scanner

neavoastră și să spun cuvintele pe care le-am rostit, tocmai în această zi am avut satisfacția de a primi delegația din partea uzinei Putilov cu cererea : „chemați-i pe artiștii noștri să creeze, statul să acorde mijloace și să se înalțe la Petrograd primul mare Palat al poporului".

Atelierele libere de stat, tocmai ele sînt, evident, acel maestru colectiv care va construi, în primul rînd, Palatul liber al poporului, din Petrograd.

Cuvîntare rostită la 10 oct. 1918.

Scanned with OKEN Scanner

PUTEREA SOVIETICĂ ŞI MONUMENTELE TRECUTULUI

Din puzderia diverselor calomnii ce se răspîndesc pe seama Puterii Sovietice, cel mai mult m-a revoltat zvonul, ajuns la noi prin Siberia, privitor la articolele din ziarele americane care ne învinuiesc de vandalism în atitudinea noastră faţă de muzee, faţă de palate, faţă de proprietăţile marilor boieri, faţă de bisericile ce constituie splendide monumente ale trecutului, fiind deseori, în acelaşi timp, excepţionale opere de artă.

Noi putem să respingem cu mîndrie şi cu încredere în noi această învinuire şi să declarăm că am săvîrşit minuni în privinţa protejării unor asemenea monumente. Desigur, nu vreau cîtuşi de puţin să spun prin asta că, în timpul insurecţiilor revoluţionare şi al luptelor, n-au pierit unele valori artistice. Ştiu despre unele conace boiereşti incendiate, despre biblioteci distruse, despre colecţii prădate ş.a.m.d. Dar trebuie să înţelegem că o atît de puternică zguduire cum este revoluţia nu poate să nu fie însoţită de unele excese izolate. Domnii imperialişti ştiu prea bine că distrugerea căreia i s-a supus zestrea culturală a omenirii în timpul războiului în localităţile ocupate de cele mai „civilizate“ armate burgheze a avut proporţii incomparabil mai mari.

La noi această nenorocire a avut un caracter vremelnic, a durat numai atît timp cît s-a

Scanned with OKEN Scanner

împotrivit contrarevoluția, pînă cînd noua putere a preluat frînele. În momentul actual, nu numai în Petrograd și în împrejurimile sale, unde sînt acumulate tezaure inestimabile de acest fel, nu numai în Moscova și în suburbiile ei (care reprezintă, de asemenea, ceva unic în felul lor), ci și în provincie, adesea într-un fund de provincie, Secția pentru protecția monumentelor trecutului și a operelor de artă are agenții săi care, cu ajutorul țăranilor și muncitorilor cultivați, apără ca pe lumina ochilor avuția poporului — valorile artistice.

Ziarele americane au cutezat să vorbească despre jafuri și dezordini în palatele țariste. Eu am fost foarte fericit cînd mi s-a oferit prilejul să le arăt unor străini ce se petrece acum în aceste palate.

Da, noi am trecut prin vremuri grele cînd tot felul de detașamente de impostori, iar uneori și bande hălăduiau în Gatcino și în Țarskoe* în timpul cînd la Petersburg nu exista nici o forță organizată care să mențină ordinea. A apăra în aceste condiții tezaurele fabuloase ale palatelor și muzeelor apărea în general ca ceva imposibil de realizat. Adăugați la aceasta că în multe palate și mai cu seamă în Palatul de Iarnă, subsolurile erau ticsite de vinuri, de vodcă, de coniacuri. Noi am fost obligați să distrugem fără cruțare toate astea, căci altfel pogromurile provocate la beție ar fi putut să se extindă asupra Ermitajului, asupra sălilor din Palatul de Iarnă și să se transforme într-un dezastru nemaiauzit. Vinul este o îngrozitoare ispită și eu mi-aduc aminte de un soldat-pavloveț care asemenea altor sentinele, n-a putut să se abțină de la a gusta din vinul sutelor de mii de sticle pe care-l păzea. Iar după aceea, scuzîndu-se, mi-a spus : „Puneți-mă lîngă un cufăr deschis, plin cu aur — nu-l ating, dar să stai lîngă vin e absolut imposibil...“

---

* Este vorba de Țarskoe Selo, azi orașul Pușkin de lîngă Leningrad (n. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea noi am izbutit să ieşim cu cinste din primejdia de-atunci. Dacă veţi intra acum în Palatul de Iarnă sau în Palatul din Gatcino şi veţi vedea acolo unele urme de distrugeri, apoi fiţi siguri că acelea sînt urmele încă neşterse ale stăpînirii lui Kerenski, a juncherilor şi a cazacilor lui. Dealtminteri, asemenea urme aproape că nu veţi mai observa — noi le-am îndepărtat.

În ceea ce priveşte muzeele, ele se află în ordinea cea mai exemplară şi funcţionează sub conducerea celor mai buni lucrători de muzeu ; ele s-au îmbogăţit foarte mult datorită transferului aici a tot felul de opere de artă şi monumente ale trecutului provenite din vilele şi conacele boiereşti.

În timp ce tablourile cele mai bune ale vechiului Ermitaj au fost aduse la Moscova din dispoziţia lui Kerenski şi mai stau încă bătute în cuie, în cutii, în aşteptarea zilei cînd vom fi absolut liniştiţi pentru soarta Petersburgului — sălile Ermitajului se umplu din nou de splendide opere de artă, în parte cumpărate, în parte transferate pur şi simplu aici din tezaurele particulare, pînă acum inaccesibile publicului. Şi ce minuni sînt dezvăluite în prezent privirii maselor populare şi tineretului studios în palatele lui Iusupov, lui Stroganov, şi ale altora !

Cît priveşte palatele, ele ne servesc pentru diverse destinaţii. Numai unele dintre ele — de genul celor puţin interesante din punct de vedere artistico-istoric, cum sînt Marinski şi Ancikov — sînt ocupate în scopuri utilitare. Palatul de Iarnă însă a fost transformat în palat al artelor. În sălile lui imense, luxoase, construite de Rastrelli şi de discopolii săi, veţi găsi totdeauna o mulţime de norod care ascultă o muzică excelentă, concerte ale capelei de stat, ale orchestrei de stat care participă fie la spectacole de cinematograf, fie la spactacole speciale. Aici se organizează în permanenţă expo-

Scanned with OKEN Scanner

ziţii dintre care unele au fost cu adevărat grandioase în privinţa numărului de exponate.

Şi expoziţiile şi muzeele ne străduim să le transformăm într-un autentic izvor de cunoştinţe, le însoţim cu lecţii, dînd fiecărui grup de vizitatori un instructor separat — un ghid.

Selectînd din muzee mici expoziţii separate (de pildă arta religioasă budistă, ceremonialul de înmormîntare şi credinţele egiptenilor, etc.), noi creăm izvoarele unei instruiri concrete şi asemenea expoziţii sînt vizitate, în Petersburgul depopulat, de o mare masă de oameni interesaţi.

Alte palate au fost transformate integral în muzee. În primul plan se află imensul palat Ekaterinski din Ţarskoe Selo şi alături de acesta, palatul Aleksandrovski. Toată istoria autocraţiei defilează aici prin faţa muncitorilor şi tinerilor studioşi care vin în mari grupuri din Petersburg, se plimbă prin parcurile seculare şi intră apoi în acest palat întreţinut într-o ordine desăvîrşită, unde se realizează cu succes scopul urmărit, şi anume acela ca, în condiţiile afluenţei în masă a vizitatorilor, să fie protejate de distrugeri şi deteriorări nu numai pictura murală şi tapetul de pe pereţi, mobila, operele de artă, dar chiar şi interesantele parchete ale sălilor. În grija pe care o manifestăm ajungem pînă la aceea că, fără să ţinem seama de nevoia acută de materiale, avem pentru vizitatori — acolo unde nu se pot aşterne preşuri — papuci speciali de pînză, ce se iau peste încălţăminte pentru a se evita stricarea pardoselilor. Şi aceasta îi inspiră vizitatorului, oricît ar fi el de neobişnuit cu o asemenea situaţie, ideea despre faptul că se află în mijlocul avuţiei poporului unde totul trebuie apărat de către stat şi de către public cu cea mai riguroasă grijă.

În palatul Ekaterinski, el vede fastul încărcat şi înzorzonat din vremea Elisabetei şi splendoarea graţioasă, armonioasă, plină de confort, din secolul Ekaterinei. Această cultură ţaristo-

Scanned with OKEN Scanner

aristocratică ce i-a atras din Occident în Rusia pe cei mai buni arhitecți, pe cei mai buni meșteri în draperii, în porțelan, în bronz, în tapiserie ș.a.m.d, ajunge oarecum la apogeu în cursul domniei lui Pavel, în desăvîrșirea incomparabilă a operelor din prima fază a „stilului empire".

Dealtfel, cel mai bun monument, de un gust absolut desăvîrșit, din această epocă este Pavlovskul din vecinătate. Alegerea rafinată a operelor de artă ce constituie ambianța sa, în strînsă legătură cu remarcabila amenajare a sălilor lui, face din Pavlovsk un monument căruia îi poți găsi puține care să-l egaleze în Europa. Exploatînd munca iobagilor, țarii din acea vreme, stînd siguri în fruntea aristocrației lor, au știut să folosească toată Europa și au înlocuit fastul asiatic al precursorilor moscoviți cu cele mai rafinate opere ale culturii europene.

În timpul lui Alekșandru gustul decade întrucîtva. În „empire"-ul lui se strecoară o oarecare răceală, nelipsită însă de măreție. Aceasta este reflectarea militarismului napoleonian în militarismul iobăgist al Rusiei.

Apoi urmează camerele lui Aleksandru al II-lea, elegante, confortabile, cu o nuanță de gust burghez englezesc : cabinetele și camerele de primire ale gentlemenului britanic, ale moșierului bogat sînt lipsite de orice fast.

Și dintr-o dată, Aleksandru al III-lea — cu stilul pseudorus straniu, grosolan, cu un fast, în special, material.

Această decădere începe încă din vremea lui Nikolai I cu un solid accent pe bronz, cu lucruri pariziene de mîna a doua, opere ale celui de al doilea Imperiu.

Dar lipsa de gust și șovinismul grosolan ce caracterizează spiritul lui Aleksandru al III-lea, adaugă la toate acestea ceva care ne întoarce pe noi către Asia. Aici veți găsi numai cu foarte mare dificultate vreo sclipire de adevărată artă. Acestea sînt toate lucruri scumpe, orgo-

Scanned with OKEN Scanner

lioase, țipătoare, care sconteză efectul vulgar. Se simțea că aristocrația și-a trăit traiul. Țarii ei se acomodează deja la viața din încăperi respingătoare din punct de vedere estetic și care urmăresc exclusiv scopul de a-i frapa pe supuși cu o splendoare aparentă, pur înșelătoare. Simțiți deja că autocrația se menține în mod artificial : ea nu are încredere în sine, se străduiește să epateze, dar n-are cu ce și, de aici, tendința către dimensiuni colosale și către materiale scumpe.

Dar dacă găsim repede treptele coborîtoare de la Aleksandru I la Nikolai I, de la Nikolai la Aleksandru al II-lea, de la Aleksandru II la Aleksandru III, avem sub ochii noștri adevărata cădere în abis cînd trecem în încăperile lipsite de gust ale lui Nikolai II. Ce nu este în ele ! Un fel de stambă pestriță și, atîrnate peste tot, reproduceri fotografice, nici mai mult nici mai puțin ca în camera primei cameriste a vreunei milionare oarecare. Aici poate fi văzut și colțișorul lui Rasputin, ticsit cu icoane aurite, și un fel de căzi neobișnuite, și divanuri colosale, și „tualete“ foarte straniu ornamentate, ce te duc cu gîndul la o grosolană senzualitate animalică ; aici găsești și mobilă de bazar, de tipul celei cu care-și mobilează casa proprie parveniții îmbogățiți, fără neam și țară, care cumpără tot felul de vechituri, potrivite gustului lor sălbatic.

În mod oarecum bizar, aici se împletesc două curente : respingătoarea lipsă de gust a boierului rus degenerat, cu nu mai puțin respingătoarea lipsă de gust a micii-burghezii germane.

Și cînd te gîndești că avem de-a face cu vlăstare din familia țaristă ! Nu poți scăpa de gîndul — chiar dacă nimeni nu ți-l sugerează dinadins — despre vertiginoasa prăbușire morală și estetică a dinastiei și a societății ce-i slujea acesteia drept reazem.

Artiștii noștri au propus ca întreaga locuință a lui Nikolai I să fie lăsată în starea ei ini-

Scanned with OKEN Scanner

țială, neatinsă, ca un model de prost gust, ceea ce am și făcut, fiindcă această plimbare în trecut, în trecutul apropiat din vremea falimentului Romanovilor, însoțită de o lecție corespunzătoare, este o excelentă ilustrație la istoria culturală a țarismului.

Foarte instructiv sub acest aspect este Gatcino. Dar tare mi-e teamă că generalul Iudenici și Kulturträger-ii britanici care l-au însoțit au dat acolo multe lovituri palatelor-muzee atît de grijuliu păstrate de noi și atît de populare în mase.

Kremlinul, cu excepția unor edificii ocupate de instituțiile guvernamentale, s-a transformat tot, inclusiv bisericile, într-un imens muzeu.

Domeniile din jurul Moscovei sînt protejate. În cazurile cînd nu reprezintă ansambluri desăvîrșite, tot ce este destul de valoros din punct de vedere artistic sau istoric în ele, ca și în mînăstiri, se scoate și se transferă în muzee speciale ce îmbogățesc lumea muzeală a Moscovei. Domeniile care se remarcă însă prin caracterul desăvîrșit al stilului, cum sînt Arhanghelskoe sau Ostankino reprezintă, chiar în vremurile noastre grele, locuri de pelerinaj pentru cei care vor să admire monumentele desăvîrșite din vremea glorioasă pentru aristocrație cînd aceasta, storcînd pînă la istovire și ruinînd generații întregi de înrobiți, a știut, cel puțin, să trăiască somptuos, pricepîndu-se ce anume să cumpere din Europa către care, în schimbul „mobilierului", au curs rîuri din sudoarea muncii rusești.

Într-o țară care trece prin criză revoluționară, în care masele, pline în mod firesc de ură față de țari și boieri, extind fără să vrea această ură asupra locuințelor, asupra averii lor, fără a fi pe deasupra în stare să prețuiască importanța artistică și istorică a acestora din urmă în virtutea propriei ignoranțe în care ele, masele, au fost ținute tot timpul de aceiași boieri, de aceiași țari — într-o astfel de țară, deci,

Scanned with OKEN Scanner

ca să oprești valul distrugerilor și nu numai să aperi valorile culturale, ci să și purcezi la înviorarea lor din nou, creînd din mumii de muzeu frumuseți vii și făcînd din palate și conace închise unde, plictisindu-se, lîncezeau, obișnuiți cu totul și neremarcînd nimic, degenerații unor familii cîndva glorioase în felul lor, făcînd deci din aceste edificii publice, păzite cu dragoste, edificii care oferă ore de bucurie numeroșilor vizitatori — aceasta n-a fost, desigur, o sarcină ușoară.

Comisariatul Poporului pentru Educație cu departamentul său pentru ocrotirea monumentelor trecutului și a operelor de artă poate să dea în orice moment socoteală întregii lumi despre lucrările sale în această direcție și declară cu convingere că nu numai proletariatul internațional, cea mai bună parte a omenirii civilizate, ci fiecare om cinstit va trebui să-și arate respectul cuvenit față de acest imens efort.

Nu trebuie să ne oprim atenția asupra unor distrugeri izolate — ele ar fi avut loc în orice țară, chiar și în cea mai luminată —, ci asupra faptului că într-o țară ținută, în dezvoltarea ei, în stadiul de barbarie, această acțiune distructivă n-a luat mari proporții și a fost convertită, prin forța poporului, prin forța guvernului muncitoresc-țărănesc, într-o acțiune puternică de ocrotire a avuției populare.

Revista „*Kommunisticeski Internațional*“
1919, Nr. 7—8

Scanned with OKEN Scanner

REVOLUȚIA ȘI ARTA

1.

Pentru statul proletar-revoluționar, pentru Puterea sovietică, problema atitudinii față de artă se pune astfel : poate oare revoluția să dea ceva artei și poate oare arta să ofere ceva revoluției ?

Se înțelege de la sine că statul n-are intenția de a impune cu forța idei și gusturi revoluționare artiștilor. Dintr-o asemenea impunere forțată nu pot să rezulte decît falsificări ale artei revoluționare pentru că prima calitate a artei este sinceritatea artistului. Dar în afară de formele forțate sînt și altele : acțiunea de convingere, stimulul, educarea noilor artiști. Toate aceste măsuri trebuie folosite pentru munca de însuflețire revoluționară a artei.

Pentru arta burgheză din ultima vreme este extrem de caracteristică lipsa totală de conținut. Dacă ici-colo se mai semnala cîte o operă de artă, aceasta era, ca să zicem așa, a unor epigoni ai vechiului. Formalismul pur deborda pretutindeni : în muzică, pictură, sculptură și literatură. Din această cauză a suferit, desigur, și stilul. De fapt, ultima epocă a burgheziei n-a putut să promoveze de fel nici un stil — inclusiv stil de viață sau stil arhitectural. Ea a promovat numai un eclectism bizar și stupid. Căutările formale au degenerat în bizarerii și bombasticism sau într-un pedantism sui-generis, destul de elementar și el, dres cu diferite filo-

Scanned with OKEN Scanner

zofări complicate fiindcă adevărata desăvîrșire a formei se definește, desigur, nu prin căutare pur formală, ci prin găsirea formei celei mai generale pentru întregul popor, corespunzătoare simțurilor și ideilor caracteristice pentru întreaga masă, în epoca dată.

Asemenea simțiri, idei și evenimente care să merite expresia artistică n-au existat deloc în societatea burgheză a ultimelor decenii.

Revoluția aduce cu sine idei de o remarcabilă anvergură și profunzime. Ea înflăcărează, inspiră în jurul ei sentimente eroice și complexe, pline de tensiune.

Artiștii mai vîrstnici stau în fața acestui nou conținut revoluționar fără nici o înțelegere : lor chiar li se pare că au de-a face cu un fel de torent barbar de pasiuni primitive și de idei înguste. Dar lor li se pare așa numai din pricina propriei lor miopii. Multora dintre ei, și tocmai celor deosebit de talentați, faptul li se poate tălmăci — ei pot fi, ca să zicem așa, dezlegați de farmece, li se pot deschide ochii. Dar în special trebuie să se conteze pe tineret care este mult mai receptiv și poate fi educat deja în chiar valurile torentului de foc al revoluției.

În felul acesta, eu aștept foarte mult de la influența revoluției asupra artei ; simplu spus, aștept salvarea artei din cel mai rău gen de decadență, salvarea de la formalismul pur. Revoluția trebuie să întoarcă arta către adevărata ei menire, către expresia puternică și contaminantă a marilor idei și a marilor trăiri.

Dar pe lîngă aceasta, statul mai are încă o sarcină permanentă în activitatea sa culturală și anume să răspîndească felul revoluționar de a gîndi, de a simți, de a acționa, în toată țara. Poate oare ca arta să-i fie de folos în această problemă ? Răspunsul vine de la sine : dacă revoluția poate să-i dea artei suflet, apoi arta poate să-i dea revoluției graiul.

Cine nu cunoaște forța agitației ? Dar ce este, la o adică agitația ? Prin ce se deosebește

Scanned with OKEN Scanner

PAUL CÉZANNE, *Autoportret*

Scanned with OKEN Scanner

PAUL CÉZANNE,
Natură moartă

AUGUSTE
RENOIR,
Umbrelele

Scanned with OKEN Scanner

AUGUSTE RENOIR, *Autoportret cu pălărie albă*

AUGUSTE RENOIR, *Nud, Anna*

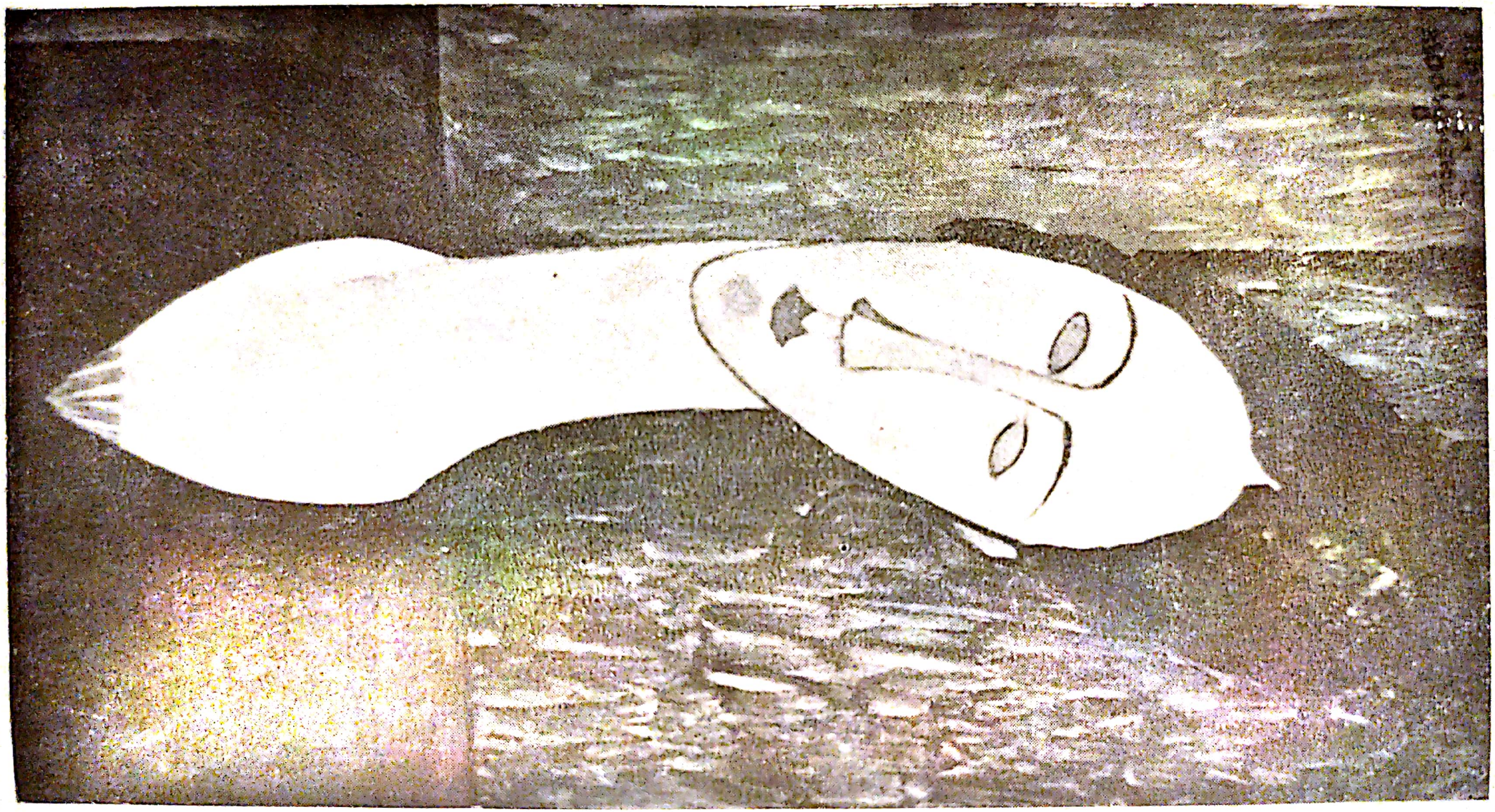
Scanned with OKEN Scanner

TOULOUSE-LAUTREC, *La Goulue intrind la Moulin Rouge*

Scanned with OKEN Scanner

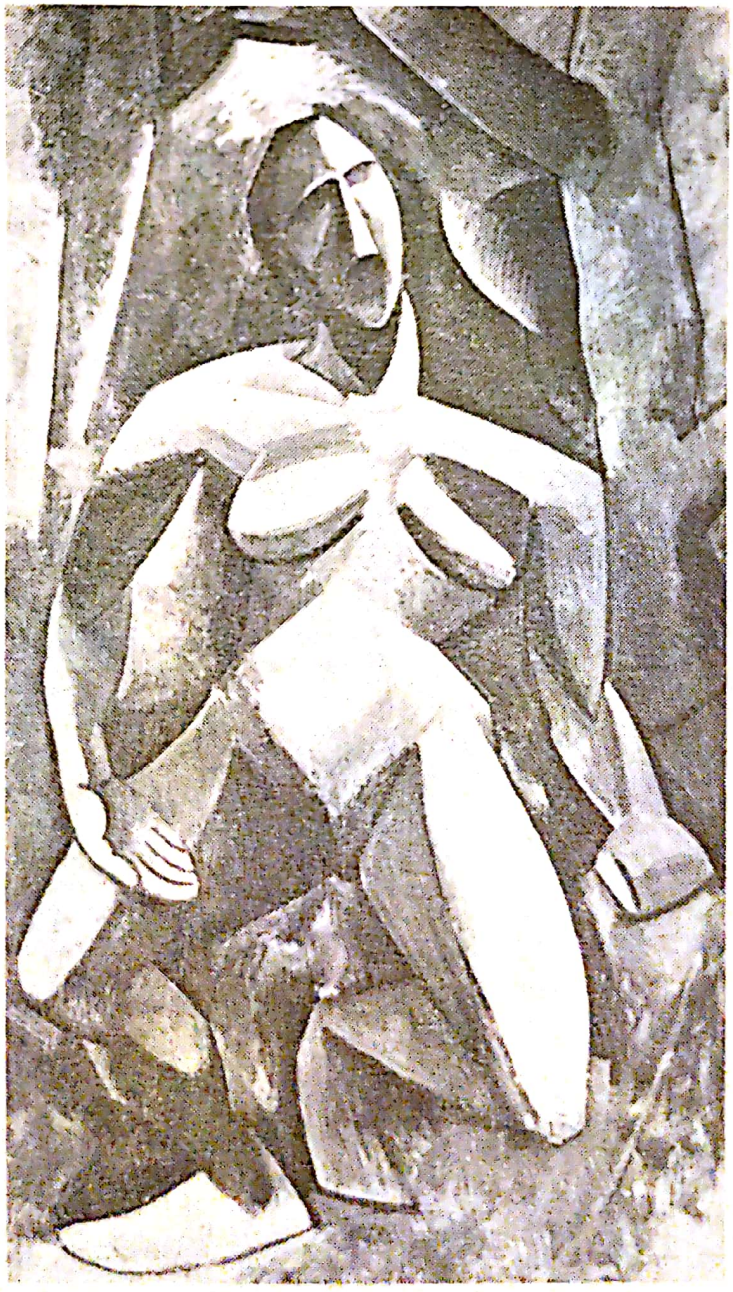
TOULOUSE-LAUTREC, *Spălătoreasa*

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

AMEDEO MODIGLIANI,
Portret



PABLO PICASSO,
Domnişoarele din Avignon

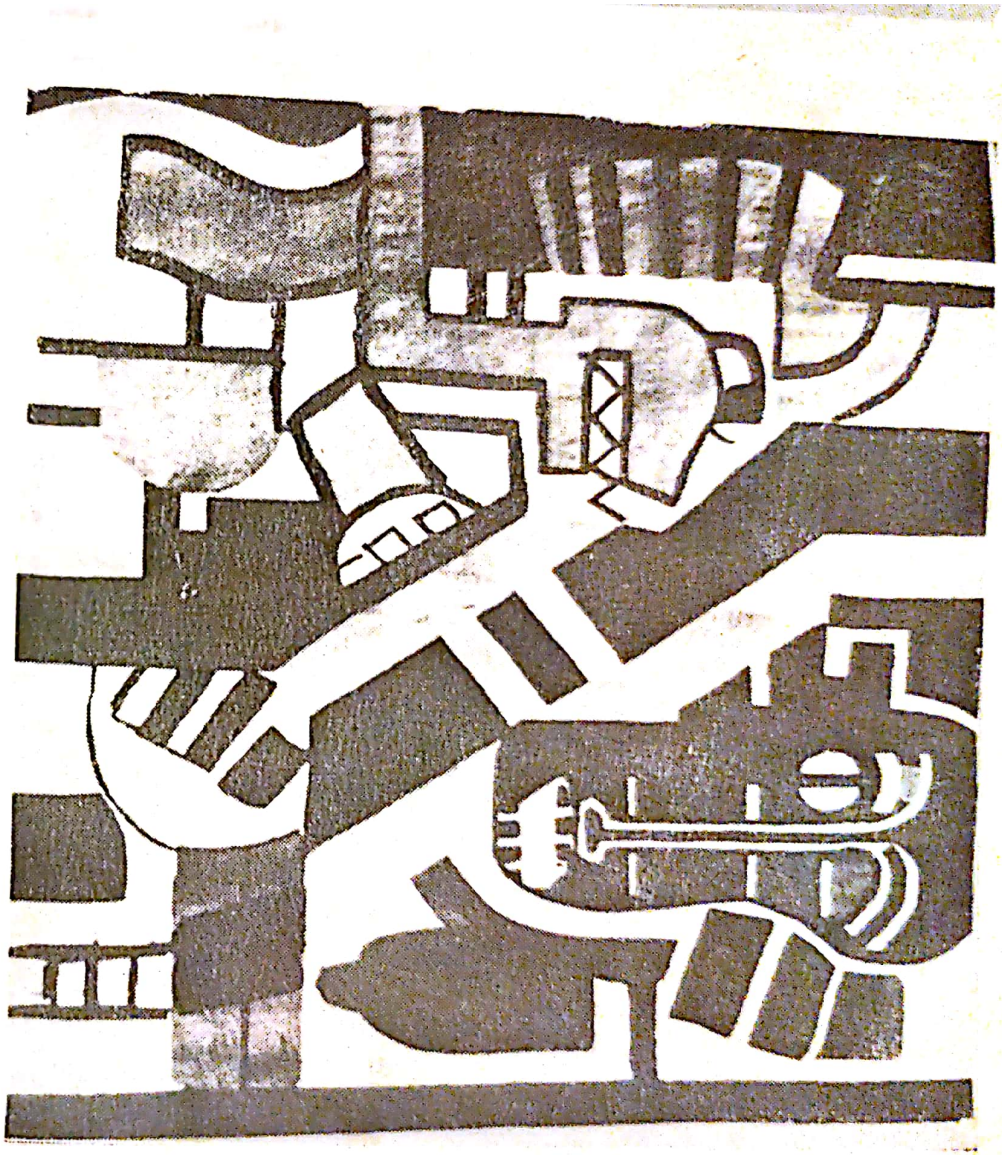
PABLO PICASSO,
Marea driadă

Scanned with OKEN Scanner

ANDRÉ LHOTE, *Cap de expresie*

FERNAND LÉGER, *Masca neagră*
FERNAND LÉGER, *Trei muzicieni*, studiu

Scanned with OKEN Scanner



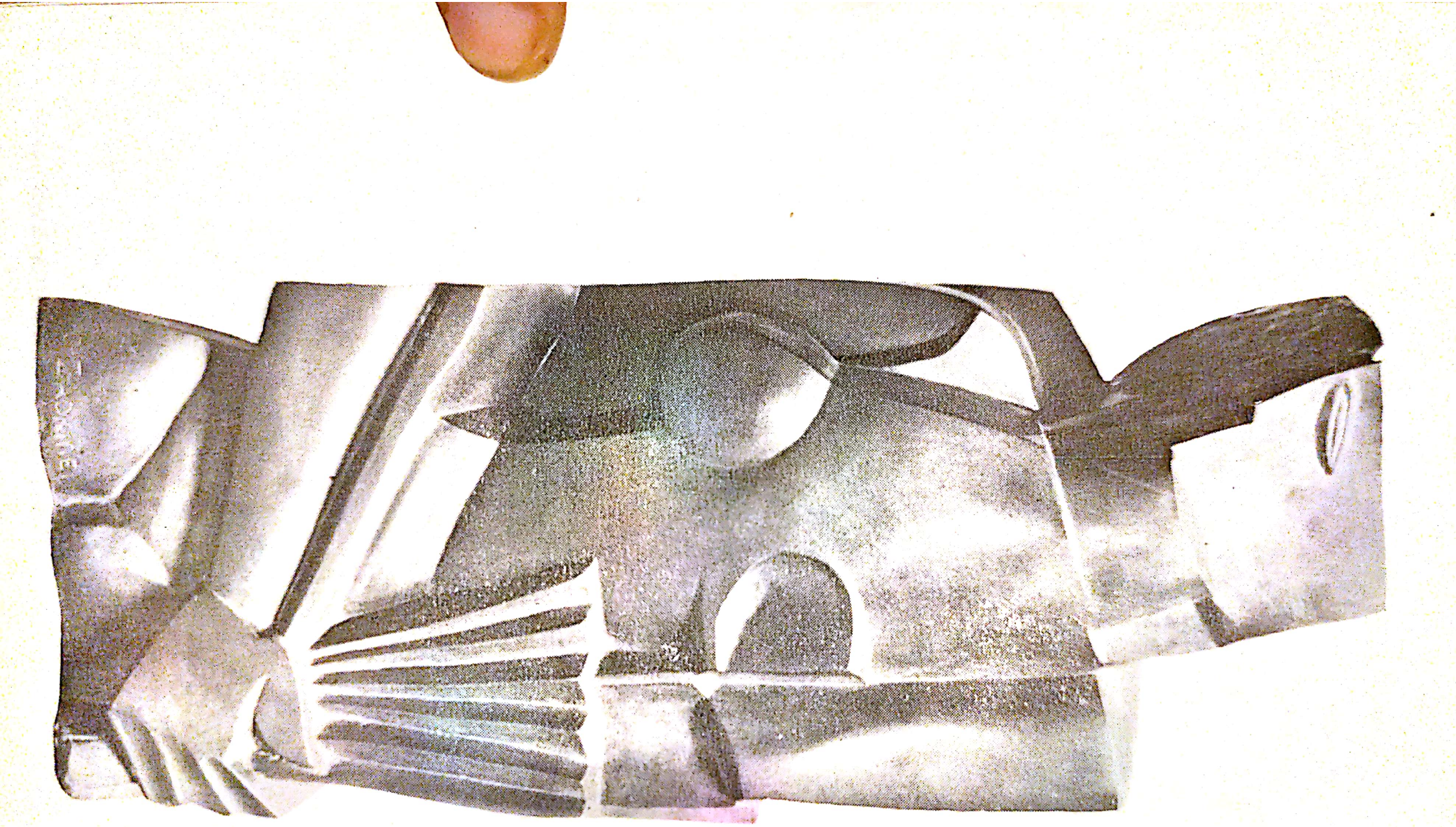
Scanned with OKEN Scanner

ANTOINE BOURDELLE, *Hercule cu arcul*

Scanned with OKEN Scanner

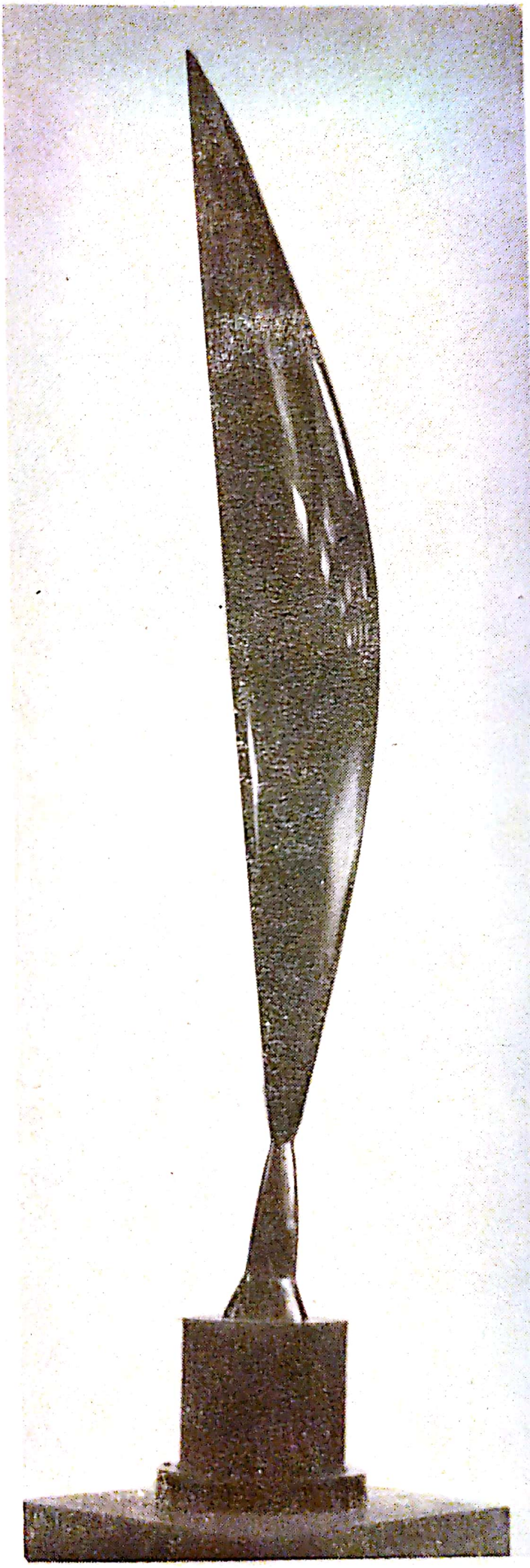
ANTOINE BOURDELLE, *Centaurul*

Scanned with OKEN Scanner



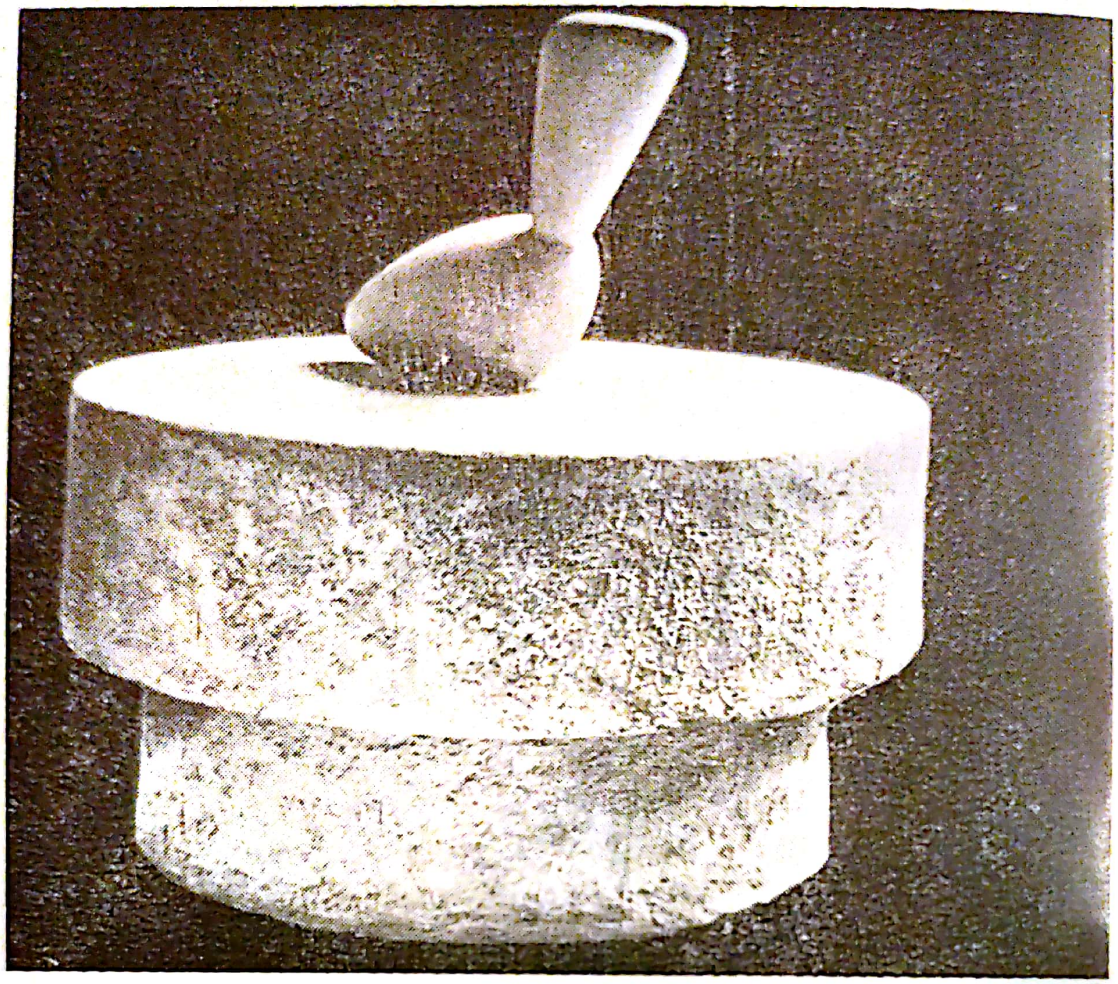
Scanned with OKEN Scanner

OSSIP ZADKIN,
Femeie cu evantai
←



CONSTANTIN
BRÂNCUȘI,
Pasăre în spațiu

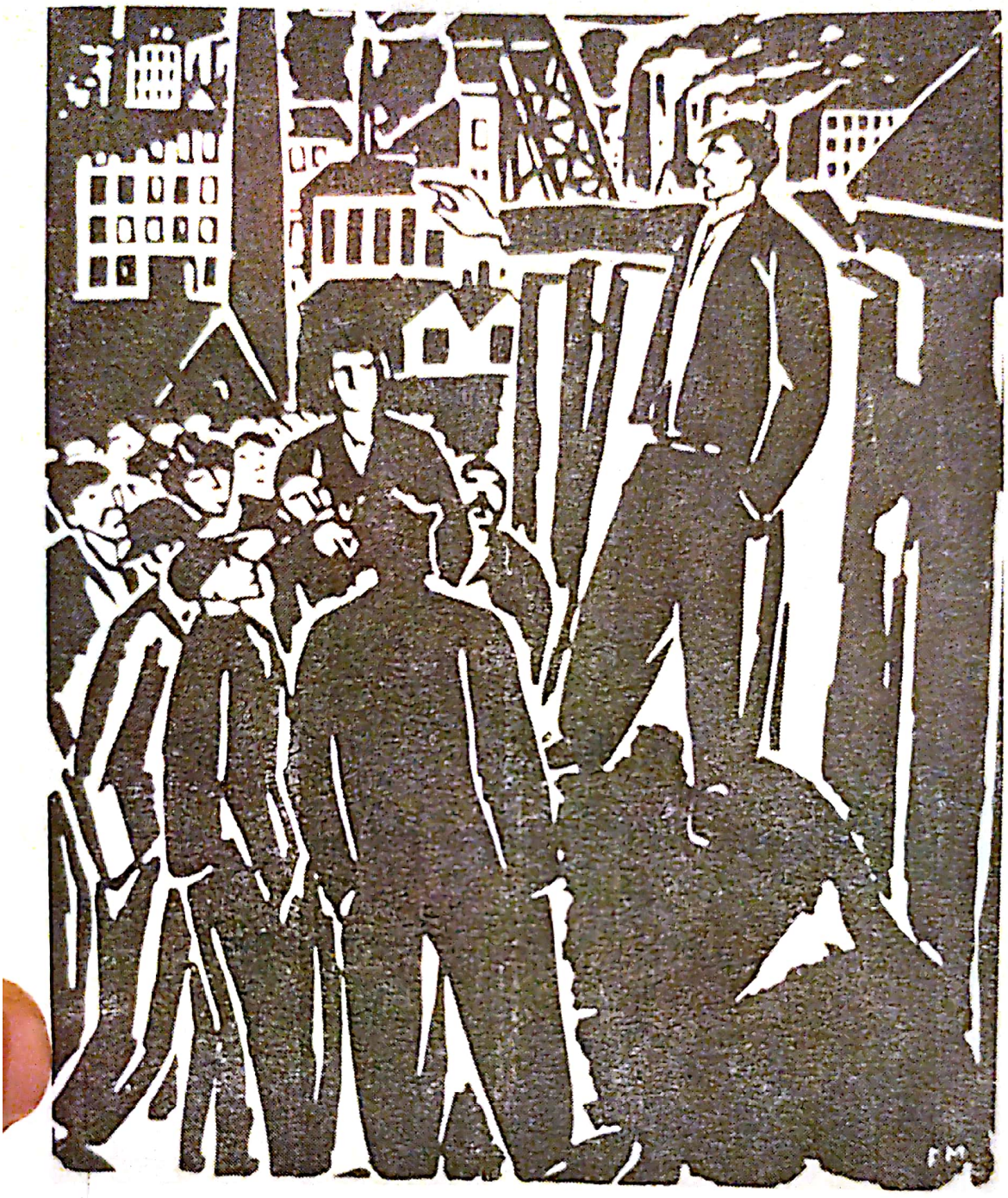
Scanned with OKEN Scanner



CONSTANTIN BRÂNCUȘI, *Leda*

FRANS MASEREEL, *Sărbătoare în Piața Roșie*

Scanned with OKEN Scanner



FRANS MASEREEL, *Greva* (Din seria „Suferințele omului")

Scanned with OKEN Scanner

SERGHEI ALIOȘIN, *Karl Marx*

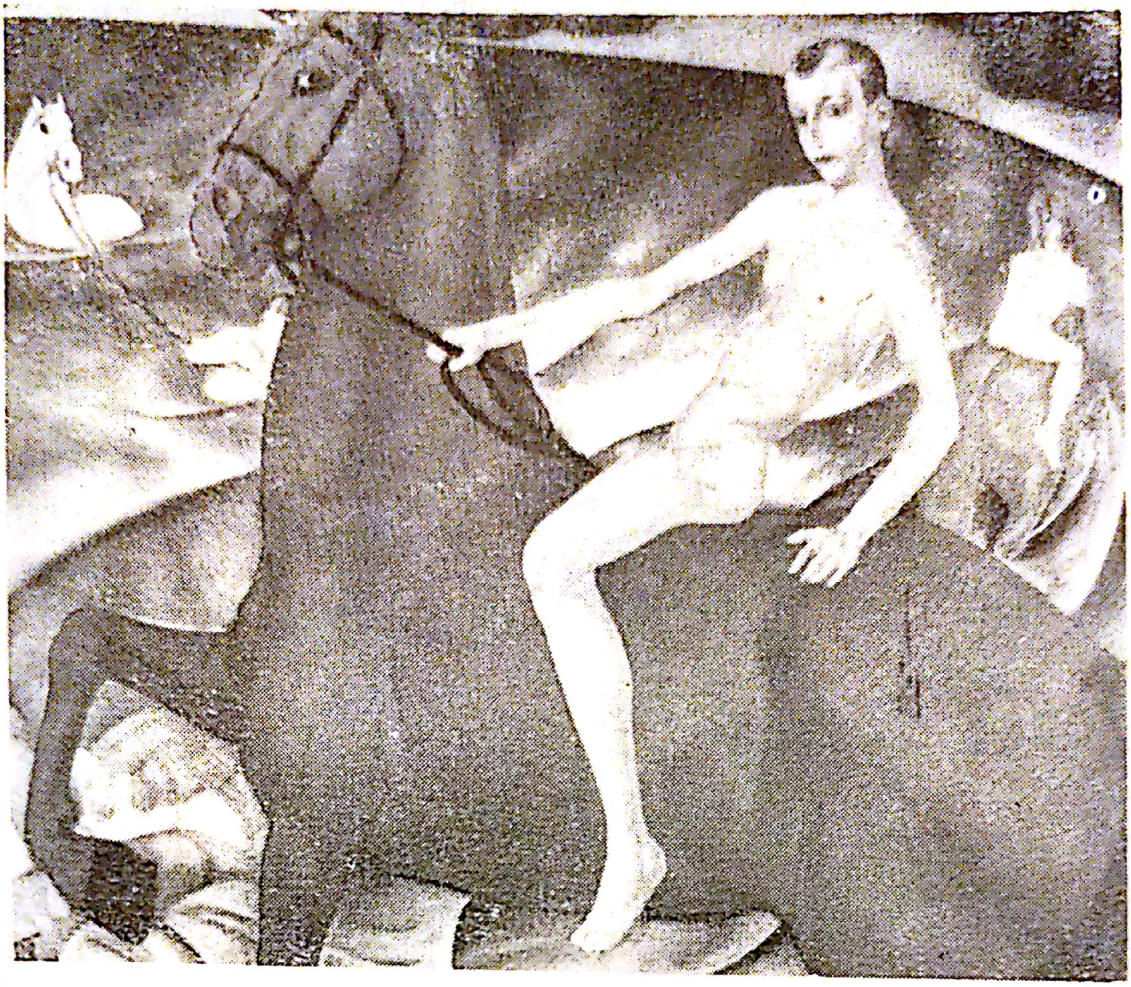
Scanned with OKEN Scanner

L. ȘERVUD, *Monumentul lui Radișcev*

Scanned with OKEN Scanner

B. GRIGORIEV, *Meyerhold dirijind*

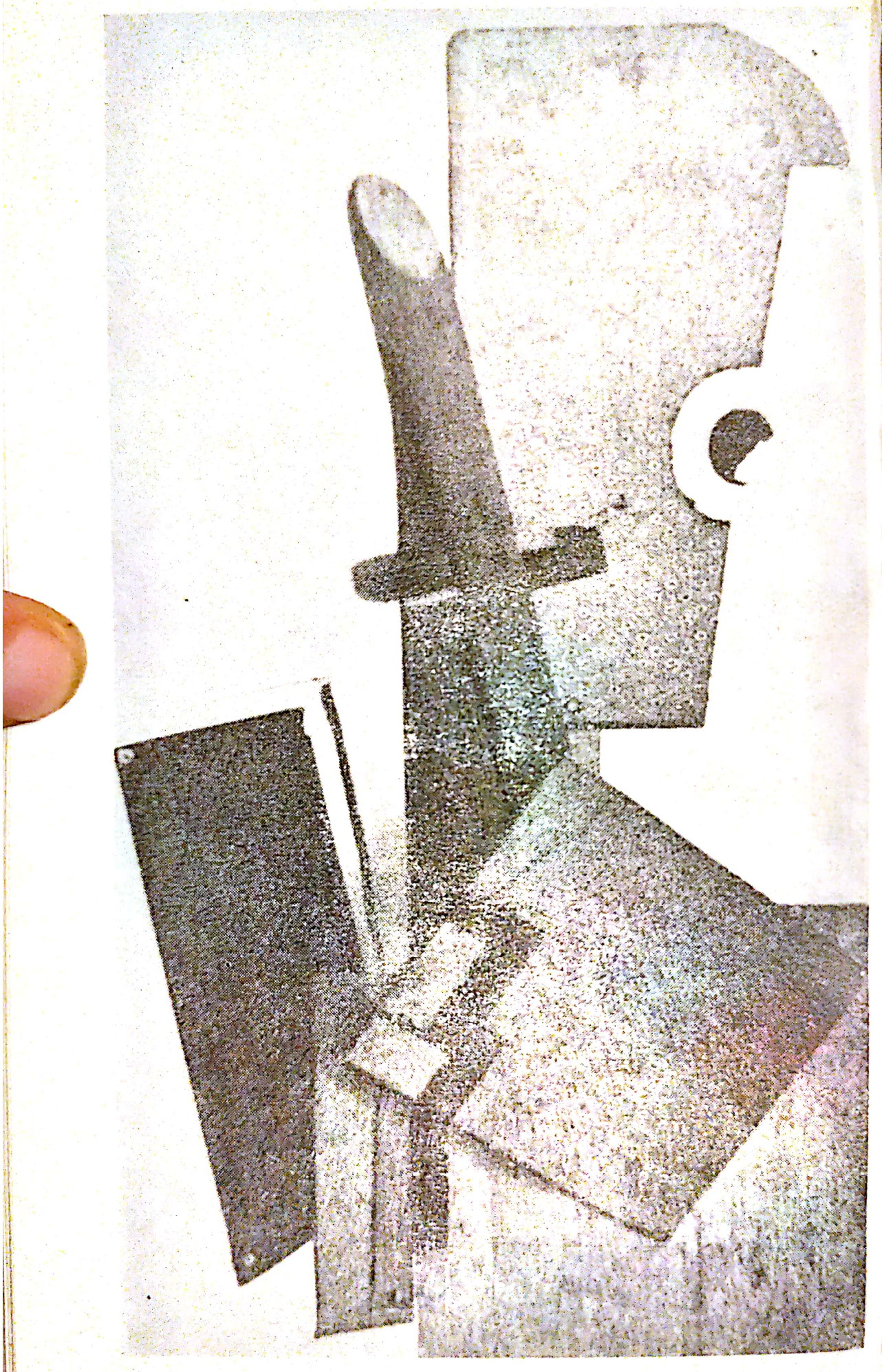
Scanned with OKEN Scanner



K. PETROV-VODKIN, *Scăldatul calului roșu*

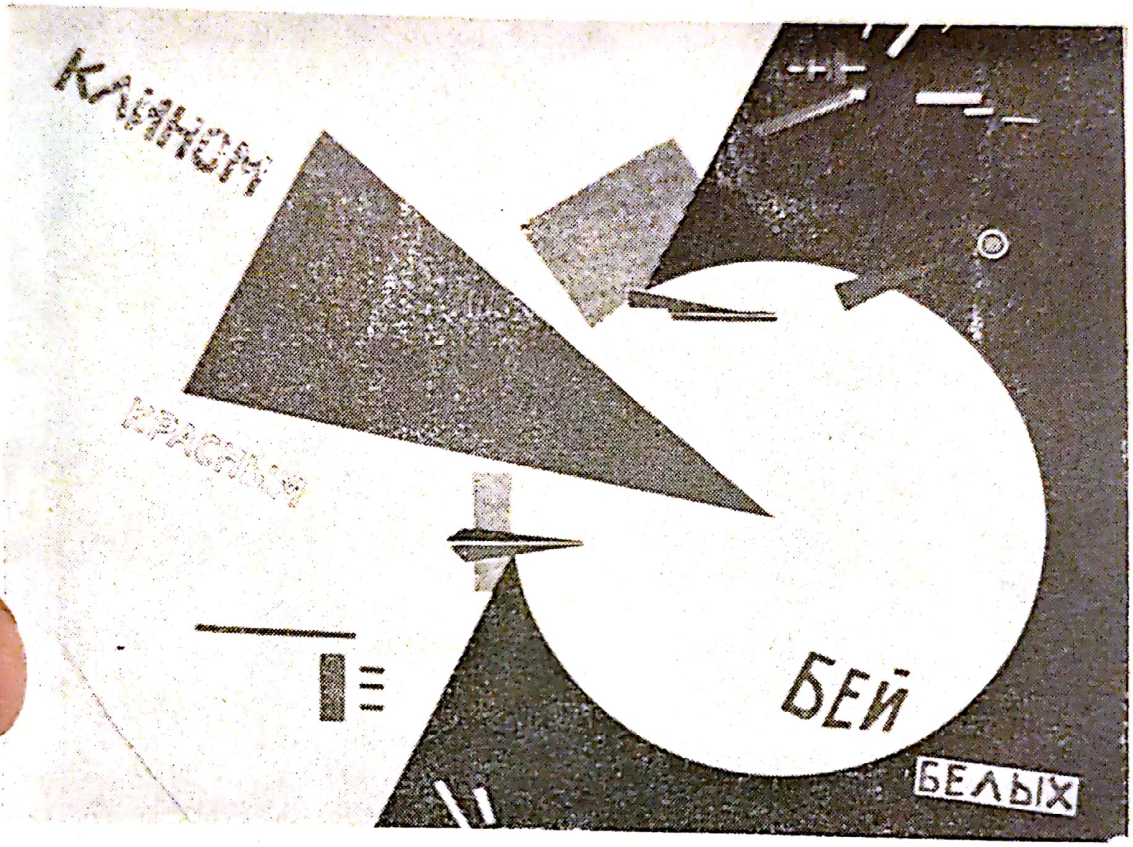
NATALIA GONCIAROVA, *Ciclist*

Scanned with OKEN Scanner



VLADIMIR TATLIN, *Pictură în relief*

Scanned with OKEN Scanner



EL LISSITKI, *Bate-i pe albi cu colțul roșu*

Scanned with OKEN Scanner

M. CHAGALL, *Plimbarea*

Scanned with OKEN Scanner

A. V. LUNACIARSKI, și A. M. GORKI, Moscova, 1939

A. V. LUNACIARSKI, printre elevi, 1928

Scanned with OKEN Scanner

A. V. LUNACIARSKI, K. S. STANISLAVSKI și BERNARD SHAW, 1931

A. V. LUNACIARSKI la uzină în orașul Orehovo-Zuevo, 1926—27

Scanned with OKEN Scanner

ea de propaganda clară dar puțin cam rece, de expunerea obiectivă și metodică a faptelor și a construcțiilor logice ?

Agitația se deosebește de propagandă prin aceea că, înainte de toate, ea emoționează simțurile auditoriului și pe ale cititorilor și le influențează în mod imediat voința. Ea încinge, ca să zicem așa, și face să strălucească cu toate culorile conținutul predicii revoluționare.

Putem să ne îndoim oare de faptul că, cu cît este mai artistică o asemenea predică, cu atît acționează ea mai puternic ? Oare noi nu știm că oratorul-artist, artistul-publicist găsește cu mult mai repede calea către inimi decît omul lipsit de har artistic ?

Știu asta bine, și marele propagandist colectiv, propagatorul colectiv care este Partidul comunist trebuie să se înarmeze cu toate mijloacele artei care, în felul acesta, va deveni un puternic reazem pentru agitație. Nu numai afișul, ci și tabloul și statuia — într-o formă mai puțin volantă, dar fiind pătrunsă de idei mai profunde, de sentimente mai puternice — pot să servească drept material ilustrativ, ca să spunem așa, pentru însușirea adevărului comunist. Teatrul a fost de atîtea ori numit o înaltă tribună, o înaltă catedră pentru predică încît nu este cazul să ne mai oprim asupra lui.

Muzica a jucat totdeauna un rol covîrșitor în mișcările de masă : imnurile, marșurile sînt accesoriile lor indispensabile. Trebuie doar să desfășurăm această forță magică a muzicii și să-i îndreptăm direcția pînă la cel mai înalt grad de claritate. Deocamdată nu sîntem pregătiți să folosim într-o mare măsură, pentru scopuri de propagandă, arhitectura, dar înălțînd, poate, într-un viitor apropiat, marile noastre Case ale Poporului, le vom opune palatelor, cazărmilor și bisericilor tuturor cultelor.

Asemenea forme de artă care au apărut numai în ultima vreme, cum este, de pildă, cinematografia și, parțial, ritmica, pot fi folosite cu

Scanned with OKEN Scanner

un rezultat imens. Despre forța propagandistică și agitatorică a cinematografului este ridicol să insistăm — ea sare în ochi fiecăruia. Și gîndiți-vă ce caracter vor dobîndi sărbătoririle noastre cînd, cu ajutorul Vsevobuci [29], vom crea mase ce se vor mișca ritmic, mii și zeci de mii de oameni, și nu o gloată, ci o ordonată armată pașnică, stăpînită cu adevărat de o idee !

Pe fundalul maselor pregătite de Vsevobuci se ridică altele, mici grupuri de școlari ai școlilor noastre de ritm, care-i vor reda dansului adevăratul său loc. Sărbătoarea populară își va împodobi cu toate artele cadrul înconjurător în care vor răsuna muzica și corurile ; își exprimă simțămintele și ideile prin spectacole pe podiumuri, prin cîntece, prin declamație de stiluri în diferite locuri, în mulțimea triumfătoare și care va turna apoi totul într-o acțiune generală.

Aceasta a năzuit, spre aceasta a tins Revoluția franceză. Aceasta le-a trecut prin fața ochilor oamenilor celor mai buni ai celei mai culturalizate dintre democrații — cea ateniană, și de aceasta ne apropiem noi acum.

Da, în timpul marșului muncitorilor moscoviți prin fața prietenilor noștri din Internaționala a III-a, în timpul sărbătorii Vsevobuci care a fost dată după aceea, în timpul marii acțiuni de la colonada Bursei din Petrograd, s-a simțit deja apropierea acelui moment cînd arta, fără să se coboare cîtuși de puțin, ci numai cîștigînd din aceasta, va deveni expresia ideilor întregului popor și a sentimentelor revoluționare, comuniste.

2.

Revoluția, ca fenomen de o imensă și multilaterală importanță, este legată în chip polivalent de artă.

În primii ani ai revoluției, însă, influența acesteia asupra artei a fost puțin vizibilă. Este

Scanned with OKEN Scanner

adevărat, au fost scrise *Cei doisprezece*, de Blok, *Misteria-buff*, de Maiakovski, au fost produse multe afișe bune, o oarecare cantitate de monumente destul de bunicele, dar toate acestea nu corespundeau nici pe departe cu revoluția însăși. Se poate ca aceasta să se explice într-o mare măsură prin aceea că revoluția cu imensul ei conținut de idei și emoții reclamă o exprimare realistă, o formă transparentă, saturată de idei și sentimente. Dar artiștii-realiști (mai degrabă, artiștii apropiați mai mult sau mai puțin de realism) au venit cu mult mai puțină tragere de inimă în întîmpinarea revoluției decît artiștii noilor direcții ; aceștia din urmă, ale căror procedee nonobiectiviste se potriveau mai mult cu industria artistică și cu ornamentica, s-au văzut în imposibilitatea de a exprima noul conținut de idei al revoluției. În felul acesta, noi nu putem să ne lăudăm că revoluția (repet, în primii ani) a creat pentru sine un veșmînt artistic destul de expresiv.

Pe de altă parte, revoluția nu putea numai să influențeze arta, dar avea și ea nevoie de artă. Arta este un puternic instrument de agitație și revoluția s-a străduit să-și adapteze arta în scopuri agitatorice. Asemenea realizări, cînd forța agitatorică s-a unit cu o autentică profunzime artistică, au fost însă foarte rare. Teatrul agitatoric, în parte muzica și, mai ales, afișul au avut, fără îndoială, în primii ani ai revoluției un însemnat succes în sensul răspîndirii lor în mase. Dar numai foarte puține lucruri pot fi remarcate aici ca pe deplin satisfăcătoare sub aspect artistic.

Cu toate acestea, teza a rămas în principiu justă : revoluția trebuia să le dea artiștilor extraordinar de mult, să le dea un nou conținut, căci revoluția avea nevoie de artă. Alianța dintre ea și artiști trebuia să se realizeze mai devreme sau mai tîrziu.

Dacă luăm acum în considerație momentul actual, apoi vom observa o mare deosebire în-

Scanned with OKEN Scanner

tre anul 1922, pe deoparte, și anii 1918 și 1919, pe de alta. Înainte de toate, apare din nou piața particulară. Obligat să treacă la economia planificată cam zgîrcită, timp de doi ani, statul a întrerupt aproape cu desăvîrșire orice achiziții și comenzi. Din acest punct de vedere, cu n.e.p.-ul, roata s-a întors parcă înapoi. Și în adevăr, observăm, odată cu dispariția aproape completă a teatrului agitatoric, apariția teatrului depravant, apariția acelei cîrciumi rău famate care reprezintă una din otrăvile lumii burgheze. În alte domenii ale artei, deși în mai mică măsură, se observă, de asemenea, o întoarcere la trecutul trist. Atenția trebuie însă îndreptată și asupra altei laturi a problemei. Îmbunătățirea traiului intervenită în ultima vreme, a îngăduit tocmai să se manifeste puternica influență a acțiunii revoluției asupra sufletului artistului.

Revoluția a ridicat, cum se vede acum limpede, o întreagă falangă de scriitori dintre care o parte se consideră apolitici, dar care, nu-i mai puțin adevărat, „grăiesc și cîntă“ tocmai despre revoluție și în spirit revoluționar. Firește că stihia ideatico-emoțională a revoluției se reflectă înainte de toate în cea mai intelectuală dintre arte — în literatură ; dar ea se străduiește, fără îndoială, să pună stăpînire și pe alte arte. Caracteristic este faptul că tocmai acum apar gazete, culegeri, se organizează asociații ale pictorilor și sculptorilor, începe activitatea gîndirii din arhitectură în direcția în care înainte aveam doar cerere și aproape nici o ofertă.

La fel de exact, nu se lasă mult așteptată nici traducerea în viață a celei de a doua teze : revoluția are nevoie de artă. Încă de acum auzim despre subscripția din întreaga Rusie pentru ridicarea, pe Cîmpul lui Marte, a unui grandios monument închinat celor căzuți în luptele revoluționare ; auzim despre dorința de a se construi la Moscova un grandios Palat al muncii. Săracă și nevoiașă încă, Republica, se

Scanned with OKEN Scanner

întremează totuși economiceşte şi nu există nici o îndoială că în curînd una dintre manifestările însănătoşirii ei va fi noua frumuseţe crescîndă a înfăţişării ei.

În sfîrşit, ultima chestiune : traiul, situaţia economică a artiştilor. Da, desigur, odată cu apariţia n.e.p.-ului, artistul se îndreaptă iar către piaţa liberă. Dar oare pentru multă vreme ? Dacă socotelile noastre sînt exacte, şi sînt încredinţat că aşa este, atunci statul cu industria lui grea şi cu imensele sale trusturi în toate sectoarele industriei, cu sprijinul pe care îl asigură impozitele, cu controlul asupra emisiunilor şi, principalul, cu imensul său conţinut de idei, nu va ajunge el oare, la urma urmelor, cu mult mai puternic decît capitaliştii particulari, indiferent dacă sînt mai mari sau mai mărunţi, şi oare nu va atrage el, în calitate de grandios mecena (şi încă unul cu adevărat cult şi cu adevărat nobil) tot ce este viu în artă ?

În acest scurt articol, eu am putut să schiţez doar în fugă linia, sinuoasă în felul ei, a relaţiilor dintre revoluţie şi artă, pe care am observat-o pînă acum. Ea nu s-a întrerupt, ea continuă mai departe.

În ceea ce priveşte guvernul, el se va strădui ca şi pînă acum ca, în măsura puterilor, să apere ceea ce este mai bun în arta veche fiindcă însuşirea ei este indispensabilă pentru paşii următori ai artei reînnoite. Se va strădui totodată să susţină în mod activ orice inovaţie dacă ea va fi utilă pentru dezvoltarea maselor populare. Guvernul nu va împiedica niciodată dezvoltarea noului, nici măcar pe cel îndoielnic, pentru a nu comite în această privinţă erori şi a nu ucide ceva vrednic să trăiască, dar încă tînăr şi neconsolidat.

Revista *„Kommunisticeskoe prosveşcenie“*
1920, Nr. 1

Scanned with OKEN Scanner

ARTA CA PRODUCȚIE

Arta nu se reduce nici pe departe la producție și trebuie spus direct și hotărît că lozinca „Arta este producție de lucruri", lansată în special de artiștii „de stînga", atestă o oarecare mediocritate a artei contemporane. Într-adevăr, într-o epocă așa cum este a noastră, arta ar trebui să fie, înainte de toate, ideologie ; ea ar trebui să exprime sufletul emoționat al artistului care este sînge din sîngele poporului său și al păturilor înaintate ale acestuia. Arta ar trebui să devină mijlocul de organizare a vieții emoționale a maselor populare în actuala lor mișcare de uragan.

Dar artiștii „de dreapta", în imensa majoritate a cazurilor, sînt departe de revoluție ca stare de spirit politică, iar cei „de stînga", mai apropiați de ea în această privință, s-au pomenit prizonierii acelei tendințe intrinsec decadente, deși zgomotoase și năvalnice în aparență, către formalismul pur, care a acționat atît de devastator asupra artei din Apus, în ultimele decenii. Ei au manifestat pînă în ultima vreme o tendință neabătută către o totală lipsă de conținut și către așa-zisul „nonobiectivism". Promotorii artei fără idei și nonobiectiviștii n-au putut crea, bineînțeles, nici un fel de artă ideologică, nici o ilustrare grandioasă

Scanned with OKEN Scanner

în sculptură sau în pictură, a măreţelor evenimente din istoria la care ei au fost martori.

De aici apare limpede de ce, străduindu-se să nu se rupă de proletariat şi să meargă pe cît posibil în pas cu el, artiştii „de stînga" subliniază în mod deosebit sarcinile de producţie ale artei. În producţie — în cea textilă, de prelucrare a lemnului, de ceramică şi, parţial, în cea de grafică — arta nonobiectivistă, formală poate să dea lucruri frumoase, vesele. Or, acest lucru este şi el important : una dintre sarcinile principale ale culturii noastre este aceea de a crea în jurul omului o ambianţă materială frumoasă şi veselă.

Dacă aruncăm o privire cît se poate de amplă asupra sarcinilor legate de producţie ale artei, în faţa noastră se conturează orizonturi fără margini : construirea noilor oraşe, croirea de canale, sădirea parcurilor şi grădinilor, amenajarea palatelor poporului în toată splendoarea lor interioară, plină de semnificaţii, decoraţia interioară a cluburilor, mobilierul locuinţelor, reforma şi ridicarea la cel mai înalt grad a eleganţei şi aspectului vesel al obiectelor de uz casnic, al îmbrăcămintei ş.a.m.d. În ultimă analiză, este vorba despre reconstruirea întregului nostru mediu ambiant. Ea se înfăptuieşte înainte de toate de către economie, adică de către agricultură şi de către industria de fabrică şi de uzină, dar, în această privinţă, acestea dau, într-un fel, doar semifabricate, căci totul, chiar şi mîncarea, în afară de urmărirea scopului imediat — acela de a satisface în mod nemijlocit necesităţile omului — trebuie să mai atingă unul, şi anume să-i procure omului bucurie şi desfătare.

Desigur, în prezent, noi sîntem uluitor de săraci şi ca să vorbim despre acţiuni serioase în această direcţie, despre adevărata reconsiderare a traiului muncitorilor şi ţăranilor ruşi nu este cazul şi nu va fi cazul încă multă vreme ; dar de aici nu rezultă, bineînţeles, că am

Scanned with OKEN Scanner

putea trece indiferenți pe lîngă sarcinile de producție ale artei. Dimpotrivă, se cuvine să ne ocupăm de ele încă de pe acum și foarte îndeaproape. În primul rînd, n-avem motive ca producînd, să zicem, țesături, să le vopsim fără gust ; și colorarea lor artistică și cea lipsită de gust costă tot atît, în timp ce rezultatul obținut implică diferențe gigantice. Același lucru este valabil și pentru fabricarea veselei etc. ...În ultima vreme, sub țarism, lucrurile stăteau în această privință revoltător de prost. Se foloseau de matrițe idioate, dintre cele mai din urmă soiuri pe care le produceau nemții ; meșterii-artiști erau în majoritate sub orice critică. În ceea ce ne privește am putea chiar de pe acum să dezvoltăm în școlile noastre pregătirea unui fel de inginer-artist și, poate, într-un viitor relativ apropiat să ridicăm producția la o înaltă culme artistică. Artiștii profesioniști pot să dea în producție multe lucruri absolut noi și luminoase, așa cum au demonstrat artiștii „de stînga“, de pildă, prin activitatea depusă de ei la fabrica de porțelan unde au introdus multe maniere interesante de colorare a produselor din porțelan.

Noi sîntem încă și acum o țară în principal exportatoare de materii prime, iar un asemenea export este extrem de nerentabil. În condițiile nivelului scăzut al industriei, noi exportăm puține mărfuri finite ; pînă în prezent, marfă finisată artistic a fost tocmai aceea pe care au exportat-o meșteșugarii. A apăra și a ridica producția meșteșugărească, a crea alături de ea ateliere originale pentru producția unor obiecte asemănătoare din lemn, din țesături, din metal, a întemeia ateliere de croșetat, de covoare etc. ... etc. ... a introduce experiența producției artistice meșteșugărești în marea industrie — toate acestea sînt de-a dreptul avantajoase din punct de vedere economic.

Comisariatul poporului pentru educație acordă totdeauna o mare atenție acestei sarcini.

Scanned with OKEN Scanner

Noi nu numai că ne-am străduit să păstrăm tot ce-am moștenit în acest sector de la regimul burghez, dar ne-am străduit să dezvoltăm și unele ateliere noi, iar în fostul colegiu Stroganov din Moscova s-a creat o serie întreagă de noi facultăți consacrate în întregime unor diferite ramuri ale industriei artistice.

Noua politică economică a lovit la început și în această întreprindere. Glavprofobr [31] este în general foarte sărac și, desigur, din cauza acestei sărăcii, a pus tot accentul, în primul rînd, pe școlile de artă. Școlile de artă au sărăcit cu totul. Sectorul învățămîntului artistic a făcut tot ce a depins de el spre a salva școlile de producție și atelierele, dar această acțiune nu-i reușește și tot ce a fost cultivat cu atîta grijă, îndurînd atîtea amărăciuni, dar dezvoltîndu-se totuși în vremurile de restricție ale revoluției, am putea zice, în pofida stihiilor, amenință acum să se năruie. De fapt, această chestiune privește în mod direct sarcinile VTSPS [32], VSNH [33], Vneștorg [34] și eu cred că ar fi extrem de important să fie adunați reprezentanții acestor instituții laolaltă cu unii artiști de vază și cu unii cunoscători tocmai ai acestei laturi a problemei pentru o consultare asupra măsurilor îndreptate spre ridicarea industriei artistice în Rusia și a învățămîntului artistic-industrial *.

ARTA CA IDEOLOGIE

Am mai spus deja că revoluția contează în principal pe dezvoltarea artei ca ideologie. Prin această artă eu înțeleg operele artistice care exprimă nemijlocit idei și sentimente ale autorului lor, iar prin mijlocirea acestuia, ale ace-

* Parțial și chiar într-o măsură destul de importantă, această sarcină a fost urnită din loc. Problema a fost încredințată Academiei de științe artistice (nota autorului, din anul 1923.).

Scanned with OKEN Scanner

lor straturi ale poporului al căror exponent este.

Dacă o să ne întrebăm de ce noi n-avem aproape deloc artă ideologică proletară (cu excepţiile pe care le voi indica mai jos), răspunsul va fi clar şi simplu. Burghezia era cu mult mai bine dotată din punct de vedere cultural şi al traiului în timpul cînd se apropia de revoluţia sa, decît proletariatul la începutul construcţiei sale revoluţionare. Ea putea să-şi promoveze artiştii fără dificultate deosebită. Mai mult decît atît, intelectualitatea în mîinile căreia se aflau de fapt toate artele, reprezenta în cea mai mare parte trup din trupul burgheziei (Watteau, Molière, Racine erau burghezi). Desigur, nimic asemănător nu putem vedea în ceea ce priveşte proletariatul. Proletariatul se ridică dintr-o situaţie incredibil de grea, ca o clasă cu mari posibilităţi şi cu o slabă cultură şi, în aceste condiţii, ca o clasă (vai, revoluţia noastră a demonstrat aceasta cu prisosinţă) care trezeşte un fel de ură la cea mai mare parte a intelectualităţii pervertite de către burghezie. În aceste condiţii, intelectualitatea a putut să lanseze din mediul ei un număr insignifiant de artişti care au fost capabili să cînte sincer cîntecele proletariatului luptător şi învingător. Din mediul proletar a putut să se afirme pînă în prezent doar un mic număr de oameni de înaltă cultură.

Eu am spus deja că există aici şi unele excepţii. Le găsesc în literatură. Literatura ca artă necesită şi ea o pregătire serioasă, dar şi fără această pregătire, chiar în forma spontană, brută, imediată, dacă scriitorul are ce să scrie, dacă el simte acut realitatea, dacă este talentat, atunci de sub pana sa poate să curgă ceva interesant şi semnificativ. Aceasta este absolut de neconceput în domeniul muzicii, în domeniul sculpturii, picturii, arhitecturii ş.a.m.d. S-ar putea ca şi înaltul nivel artistic atins de literatura noastră să fie pus la îndoială, dar în orice

Scanned with OKEN Scanner

caz, e puţin probabil ca pînă şi cel mai sever critic să se hotărască să-i anuleze pur şi simplu operele. Ele încep deja să trezească un viu interes în Europa.

Ce-i poate opune acesteia arta plastică sau muzica ?

Tov. Tatlin a creat o construcţie paradoxală care mai poate fi văzută şi acum într-una din sălile de la sediul sindicatelor. Eu s-ar putea să comit poate o eroare subiectivă în aprecierea acestei opere, dar dacă Guy de Maupassant scria că era gata să fugă din Paris spre a nu vedea monstrul de fier — Turnul Eiffel —, apoi după mine, Turnul Eiffel este o frumuseţe în comparaţie cu construcţia strîmbă a t. Tatlin. Cred că nu numai pentru mine singur ar fi un motiv de amărăciune sinceră dacă Moscova sau Petrogradul s-ar împodobi cu un asemenea produs al creaţiei unuia dintre artiştii cei mai de vază, aparţinînd curentului „de stînga".

Cum am arătat deja mai sus, artiştii „de stînga", atîta timp cît rămîn ei înşişi, pot de fapt să dea tot atîta de puţin pentru arta revoluţionară, din punct de vedere ideologic, cît ar putea un mut să rostească discursuri revoluţionare. Ei resping în mod principial conţinutul de idei şi de imagini al tabloului, al statuii ş.a.m.d. Afară de aceasta, ei au mers aşa de departe în deformarea materialului împrumutat de la natură, încît proletarii şi ţăranii care, împreună cu cei mai mari artişti ai tuturor vremurilor, cer înainte de toate claritate în artă, nu fac altceva decît să înalţe din umeri în faţa acestui produs aparţinînd crepusculului tîrziu al culturii occidentale.

Nimeni nu poate să dea naştere în mod artificial la un geniu sau măcar la un mare talent. Singurul lucru pe care poate să-l facă în această privinţă statul, este să acorde tot sprijinul posibil geniului sau talentului, dacă acesta apare. Şi statul nostru l-ar acorda desigur. Dacă cineva ar realiza un tablou care să aibă măcar a cincea parte din conţinutul

Scanned with OKEN Scanner

cuprins în lucrările *Cristos arătîndu-se norodului* de Ivanov sau *Boieroaica Morozova* de Surikov, dar acest conținut să fie nou, corespunzător timpului nostru — eu îmi imaginez ce satisfacție generală ar fi și cîtă bucurie ar reacționa la un asemenea eveniment și partidul și Puterea Sovietică *.

Dar ce-am avut noi pînă acum, de exemplu, în sculptură ? Încă din primii ani ai puterii, Vladimir Ilici mi-a propus să fie înfrumusețate Moscova și Petrogradul cu busturi ale marilor gînditori. În Petrograd, această acțiune n-a ieșit rău. Se pare că acolo, multe dintre aceste busturi se mai păstrează pînă astăzi. Ele au fost făcute în gips, dar unele ar fi meritat fără îndoială să fie trecute în piatră sau să fie turnate în bronz. În Moscova, însă, încercarea s-a soldat cu un eșec total și eu nu știu dacă a fost măcar un monument satisfăcător. În schimb, dintre cele nesatisfăcătoare, cum era cel al lui Marx și Engels, înfățișați într-un fel de cadă, sau al lui Bakunin (care era într-atît de formal „revoluționar" că pînă și anarhiștii, oricît erau ei de „stîngiști", au vrut să dărîme acest monument) au fost cîte vrei. E adevărat, obeliscul făcut de tov. Andreev (în piața Sovietului din Moscova) este simplu și destul de plăcut, dar în orice caz nu acestei rîndunele îi este dat să aducă adevărata primăvară.

Dar în muzică ? Literalmente nimic ; să dai cu praștia și nu găsești ceva. Nici o operă muzicală care să reflecte măcar cît de cît această imensă masă de evenimente revoluționare. Și fără să vrei, cînd vezi asta, cînd auzi șușoteala protestatară a domnilor artiști contra timpurilor potrivnice, îți vine să exclami din fundul sufletului : „Niște răposați !"

Dar în afară de operele artistice în accepțiunea cea mai deplină și mai adîncă a termenului, arta ideologică mai are încă un domeniu la

---

* Vezi acordarea titlului de artist al poporului lui Kasatkin ș.a. (nota autorului, din 1923).

Scanned with OKEN Scanner

fel de important sub aspect social și artistic și anume — acțiunea artistico-propagandistică. Aici intră afișul, cîntecul revoluționar sau versurile pe teme de actualitate, piesa agitatorică scurtă pe teme la ordinea zilei ș.a.m.d. În această privință, noi am realizat cîte ceva. Afișe s-au editat multe ; în cea mai mare parte au fost proaste, dar altele au fost bune și chiar foarte bune. S-au deplasat brigăzi de agitație care n-au fost nici pe departe totdeauna slabe. S-au scris piese revoluționare, unele dintre ele destul de expresive. Din păcate, mi-e teamă că această sarcină deosebit de importantă la ora actuală, de a răspîndi în mase arta ambulatorie, dar care să fie totuși, neapărat, artă autentică (în caz contrar ea nu va exercita nici o influență) — va fi abandonată. Glavpolitprosvet-ul [35] și secția lui artistică dispun de mijloace absolut insignifiante pentru aceste scopuri.

Se poate oare îndoi cineva măcar și pentru un minut de gigantica forță mobilizatoare a agitației artistice bine organizate ? Și se poate oare îndoi măcar și pentru o clipă cineva că tocmai acum, cînd spiritul mic-burghez este chemat de noi înșine în serviciul nostru [36], agitația și propaganda sînt pentru noi și mai necesare decît înainte ?

SARCINILE PUTERII SOVIETICE ÎN DOMENIUL ARTEI

Problema instruirii maselor este incontestabil una dintre sarcinile centrale ale puterii muncitorești-țărănești. Noțiunea de instruire cuprinde și instruirea artistică. Pentru muncitor și țăran și pentru ideologii lor, arta nu este scop în sine. Cînd viața este plină de forță ea face din artă nu un idol, ci un instrument pentru sine, pentru propria creștere și dezvoltare.

Din acest punct de vedere, o importanță deosebită dobîndește conținutul artei. Nu re-

Scanned with OKEN Scanner

zultă însă de aici că forma ar putea fi trecută pe planul doi, căci forța de seducție a artei rezidă tocmai în aceea că, pe măsură ce conferă unui conținut de viață sau altuia formă artistică, ea își sporește propria capacitate de pătrundere în sufletele omenești pînă la puteri nemaiauzite.

Pentru toate laturile vieții din țara noastră, conținutul central este lupta pentru socialism.

Acest conținut are un infinit număr de fațete. El îmbrățișează întreaga lume, îl determină pe om să privească cu alți ochi cosmosul, pămîntul, istoria omenirii, pe sine însuși, fiecare clipită a vieții, fiecare obiect din preajma noastră. Acest conținut poate să se reverse în întreaga diversitate a creației umane, în particular — în toate formele operelor de artă.

Instruirea socialistă social-politică a maselor, care se află în centrul noțiunii de instrucție în general, și aproape că o epuizează pe aceasta, nu poate, desigur, să ignore un instrument gigantic cum este arta. Să ținem minte acest lucru și să abordăm aceeași problemă dintr-un unghi puțin diferit. Educația artistică are două laturi ce sînt legate între ele fiind totuși distincte una de alta. Una dintre sarcinile ei este difuzarea largă a artei în mase pentru informarea acestora, iar alta constă în tendința de a detecta în mase indivizi și colective care ar putea deveni exponenți artistici ai sufletului popular.

În ceea ce privește manifestările active din partea claselor muncitoare înseși, noi ne putem bizui pe ele fără teamă. Tot ce va izvorî din inima muncitorului înaintat sau a țăranului va fi luminat cu mai multă sau cu mai puțină strălucire de soarele muncii, în actuala sa fază — de către socialism. Dar în măsura în care noi vorbim despre influența operelor întregii arte existente asupra maselor, în aceeași măsură ne izbim de faptul că la noi există doar o artă foarte eterogenă, diferită ca valoare și care, din punct de vedere al conținutului (sau

Scanned with OKEN Scanner

al lipsei ei de conținut), se află la distanțe diferite de idealul nostru.

Nu este just să se creadă că răspîndirea în mase a cunoștințelor despre arta nesocialistă este lipsită de folos sau chiar dăunătoare. În această barbarie intenționată (oricît ar fi de straniu în condițiile experienței acumulate deja de proletariat) mai cad unii și acum ; remarcăm că numai extrem de rar aceștia sînt proletarii înșiși sau țăranii ; în majoritatea cazurilor această tendință se observă la renegații intelectualității burgheze care s-au alipit proletariatului. Caracterul eronat al acestei concepții poate fi înțeles cu atît mai lesne cu cît cantitatea operelor de artă socialistă este deocamdată insignifiantă, nivelul lor artistic puțin satisfăcător, iar educația artistică a maselor ar fi pusă pe baze foarte șubrede dacă noi am reduce toată arta la acest minimum.

Educația artistică a maselor trebuia pusă pe baze incomparabil mai largi. Am arătat deja că latura formală a artei reprezintă un interes imens. Numai desăvîrșirea formei, adică propria ei capacitate de a acționa asupra sentimentului uman, de a-i prilejui omului delectare, de a face să freamăte în el dragostea pentru frumos, sentimentul estetic, numai expresivitatea, economia de mijloace, cărora noi le dăm numele de minunat, de admirabil etc. ... face ca un fenomen sau altul să aparțină domeniului artei.

De aceea, dacă meditățm asupra importanței formei, precum și asupra legăturii acestei forme cu conținutul, înțelegem imediat că nici o operă de artă autentică, adică plină de forță, eficientă, nu poate fi ignorată de noi.

Geniile individuale și colective din diferite timpuri și aparținînd diferitelor popoare au abordat problema exprimării artistice, a ideologiei lor, pe căi diferite, determinate de întreaga orînduire socială. Și întreaga sumedenie de procedee și forme descoperite în acest pro-

ces — de la cea mai primitivă crestătură în

Scanned with OKEN Scanner

lemn a sălbatecului, de la cea mai veche melodie omenească, trecînd prin momentele de apogeu ale artei în Ellada, în epoca Renașterii ș.a.m.d., reprezintă o uriașă lecție de artisticism.

Cine îndrăznește să-și asume răspunderea și să declare că proletarul și țăranul nu trebuie să fie cultivați în sensul unei adînci cunoașteri a întregii arte a trecutului ? Doar cunoștințele despre formele artistice sînt importante înainte de toate pentru creșterea activității artistice a maselor înseși.

Arta este un cîntec gigantic al omenirii despre ea însăși și despre mediul ei înconjurător. Ea este în întregime o autobiografie lirică și fantastică a speciei noastre. Cît de ridicoli, cît de pigmei par cei care, răsfoind această uriașă carte ale cărei litere sînt bisericile, miturile, poemele, simfoniile, cred că toate acestea sînt interesante numai prin frumusețea lor exterioară în timp ce conținutul n-ar avea, în fond, vreo legătură directă cu arta ca atare !

Repet, pentru clasele puternice și viabile care determină acum cultura țării noastre, această atitudine învechită, formală, față de artă, manifestată adesea și la bătrînii tineri ca ani, aceste tendințe „nonobiectiviste“ ale artei actuale se prezintă ca ceva stupid și absurd.

Arta reflectă cu ajutorul personalității viața socială a omenirii. Această viață obștească a purtat în toate timpurile, la toate popoarele, pecetea clasei dominante sau a reprezentat reflectarea luptei dintre clase pentru dominație. Printre aceste clase sînt unele adînc înrudite cu mulțimea truditoare, care luptă pentru libertatea și fericirea lor, dar sînt și altele ale căror scopuri și stări de spirit au puțină contingență cu cele actuale și, în sfîrșit, altele care nu pot să nu fie, prin natura lor, profund ostile idealului muncitoresc.

În consecință, nu trebuie oare să ajungem la concluzia că a face cunoștință proletariatului și

Scanned with OKEN Scanner

țărănimii cu arta trecutului se cuvine doar în măsura apropierii dintre conținutul operei și conținutul care stăpînește sufletul proletarului ? Eu cred că trebuie protestat prin toate mijloacele împotriva unei asemenea atitudini „pedagogice“ față de masele populare. Sînt absolut convins — și la această convingere mă conduce experiența mea — că liderii ieșiți din chiar sînul maselor nu manifestă niciodată față de acestea o atitudine atît de arogantă, de tutelară. Toate acestea sînt rămășițe ale kulturträger-ismului intelectual, numai că de-a-ndoselea : kulturträger-ul din grupurile reacționare, dominante, s-a străduit pînă nu demult să-i impună țăranului și proletarului ceea ce a considerat el ca fiind „educativ“ pentru aceștia ; kulturträger-ul din grupurile intelectuale radicale supralicitează acum în sens invers și stabilește pentru aceleași mase o nouă tutelă.

Nu, arta trecutului trebuie să aparțină integral muncitorilor și țăranilor. Desigur, ar fi ridicol dacă am manifesta în această privință o indiferență stupidă. Desigur, și noi înșine, ca și marele nostru auditoriu popular, ne vom îndrepta cu mult mai mult atenția în direcția în care se îndreaptă preferința noastră. Dar nu există o operă de artă autentică, adică o operă care să reflecte cu adevărat, într-o formă corespunzătoare, unele sau altele din trăirile profunde ale omenirii, care ar putea fi alungată din memorie și care ar trebui să fie considerată ca interzisă pentru moștenitorul întregii vechi culturi — omul muncii.

Cînd, însă, trecem la acele opere de artă în care au fost exprimate năzuința omului spre fericire, spre adevărul socialist, perceperea curajoasă a lumii, lupta cu forțele întunericului ș.a.m.d, apoi aici vedem un fel de ruguri ce luminează calea maselor muncitoare. Desigur, masele socialiste își vor aprinde propriile lor faruri, își vor aprinde propriul lor soare ; totuși, moștenirea trecutului, în special acum, reprezintă un tezaur așa de uriaș încît te cuprinde

Scanned with OKEN Scanner

fără să vrei indignarea cînd observi că vreun demagog oarecare, conștient sau inconștient, care nu a aprofundat lucrurile pînă la capăt, vrea să ascundă această mare moștenire de privirile muncitorului și țăranului și să-i convingă pe aceștia să-și îndrepte atenția numai asupra acelei făclii palide care a fost aprinsă în domeniul artei în ultimele zile.

Pornind de la aceste principii, Comisariatul poporului pentru educație a acordat multă atenție și a depus mult efort pentru păstrarea, în condiții de securitate, a acelor obiecte și tradiții în care trăiește trecutul și prin care arta marilor epoci artistice poate să acționeze asupra marii epoci în care intrăm noi.

În domeniul ocrotirii muzeelor, palatelor, parcurilor, monumentelor vechi etc..., în domeniul păstrării celui mai bun repertoriu și al celor mai bune tradiții teatrale, în domeniul păstrării bibliotecilor, instrumentelor muzicale, colectivelor muzicale ș.a.m.d., am depus o muncă minuțioasă și vie pentru paza avuției naționale. Vie pentru că, trebuie subliniat, era vorba nu numai de a păstra pur și simplu, ci și de a conferi întregii moșteniri artistice forme accesibile pentru masele populare. Și cu toate că împrejurările grele pe care ni le-a impus războiul civil declanșat împotriva noastră de către forțele reacțiunii interne și mondiale, nu le-a îngăduit aproape deloc maselor să respire din plin, noi putem să declarăm cu mîndrie că, într-o uriașă măsură, arta este apropiată cu adevărat de popor.

Pe de altă parte, pe calea creării și sprijinirii organizațiilor Proletcultului, pe calea creării unui mare număr de școli în domeniul artei (plastice, tonale*, de literatură ș.a.m.d) noi am desfășurat și aici o muncă cuprinzătoare — neașteptat de vastă, dacă se iau în considerație toate împrejurările grele.

---

* Se au în vedere școlile de muzică și de declamație (nota ediției ruse din 1967).

Scanned with OKEN Scanner

Noi vom merge și în viitor pe aceste căi. A face ca autobiografia artistică a omenirii să fie accesibilă în cea mai mare măsură posibilă fiecărui om al muncii și a contribui ca acest om al muncii să înscrie în autobiografia amintită propria sa pagină roșie și aurie, acesta este scopul Comisariatului poporului pentru educație, în domeniul educației artistice.

PROBLEMELE POLITICII ARTISTICE

Problema educației artistice se pune în mod acut în întreaga lume.

Unul dintre pedagogii contemporani remarcabili în probleme de educație artistică afirmă categoric că în Germania nu există absolut nici un fel de metode și nici o pedagogie pentru instruirea pe plan artistic. Și este caracteristic că el (în cartea publicată cu cîțiva ani în urmă) pune degetul pe aceeași rană pe care o simțim și noi. El spune :

„Arta de stînga ruptă de tradiții nu are nici un fel de principii bine determinate, cu caracter practic. Ignorînd experiența trecutului, nu este posibil ca în viitorul apropiat să se pună baze vreunor principii în problema pedagogiei artistice, indiferent care ar fi ele."

„Cît privește vechile principii, — arăta pedagogul — ele s-au răsuflat în așa măsură încît în loc de tradiții s-a conservat o proastă rutină care nu îngăduie nici măcar copierea vechilor maeștri".

Drept mărturie s-ar putea aduce extrem de multe exemple caracteristice. Mă voi referi numai la două care demonstrează că, în Europa, decadența este așa de puternică încît arta nu mai produce acolo adevărați maeștri.

Cînd a fost nevoie să se restaureze partea distrusă a catedralei din Reims, nu s-a găsit nici un arhitect care să poată face față acestei sarcini și a trebuit să se renunțe la restaurare.

Scanned with OKEN Scanner

Celălalt exemplu este o mărturie din anii '60 ai secolului trecut. Încă pe atunci, Fromentin se lamenta, în cartea sa, că în Franța nu există nici un pictor care ar putea să execute o copie bună după Hooch.

Eu însumi am fost de față cînd artistul Anquetin din Paris i-a invitat pe toți profesorii Academiei pariziene ca, împreună cu el, să demonstreze în sala de studii, în fața publicului, cum pot desena de mînă un „nud". Nici unul din acești profesori n-a răspuns la această provocare sub pretext că o asemenea demonstrație este mai prejos de demnitatea lor. Și avea dreptate Anquetin declarînd că, pur și simplu, nici unul dintre ei nu era în stare s-o facă.

Nu degeaba se poate întîlni astăzi în revistele de artă ale Europei Occidentale expresia : „nostalgia după vechii maeștri".

Desigur, în aceste condiții, în pictură, nu poate să fie nici vorbă de altă educație în afară de educația ucenicului „la picioarele maestrului". Și același lucru este valabil în arhitectură, sculptură etc... „Maestrul" și mica familie de lucrători care trăiesc pe spesele sale, formînd școala sa, așa cum, la timpul respectiv, au existat, pe lîngă Leonardo, diverși Marco d'Oggiono — iată ce a ajuns școala artistică, numai că nu există nici un artist care să egaleze măcar un pictor mediocru din Renaștere.

Acest lucru este extrem de caracteristic ca mărturie a impasului în care a intrat educația artistică în Europa. Rusia a trecut și ea prin aceeași situație. Și cînd comuniștii și artiștii-specialiști apropiați de mișcarea comunistă s-au văzut puși în fața sarcinii de a reforma învățămîntul în instituțiile de artă, ei s-au izbit de lipsa totală a oricăror metode științifice, a oricărei fundamentări științifice a predării cunoștințelor. În școli se pregătește un artist mai mult sau mai puțin rupt de viață și i se acordă prea puțină atenție artistului care trebuie să fie purtătorul influenței artistice în industrie și în sectorul meșteșugăresc.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrurile stau ceva mai bine în instituţiile muzicale. Se ştie că predarea muzicii are loc pe baze mai precise. Cu toate acestea, şi în domeniul educaţiei muzicale a fost nevoie să cugetăm la unele reforme. Ultimele au fost promovate în chip relativ fericit de către tov. B. L. Iavorski şi au contribuit la apropierea predării de sarcinile vii, la epurarea ei de tot felul de excrescenţe. Este semnificativ că aceste reforme au întîlnit o împotrivire destul de mare din partea corpului profesoral.

Cu mult mai rău stau lucrurile în alt domeniu, şi anume în sectorul greu încercat al artelor plastice. Aici, noi am refăcut programa de un infinit număr de ori, s-a întrunit un număr infinit de comisii şi, drept rezultat, nu demult, a fost adoptată o programă temporară care face impresia unei construcţii destul de şubrede. Pare-se că aici mai rămîn încă foarte multe de făcut*. Dacă programa se divide în două sarcini de bază : de a metodiza ştiinţific predarea şi de a o apropia de scopurile vii, productive ale artei, se poate spune că, privitor la prima sarcină, noi am suferit cele mai mari eşecuri, şi tare mă tem ca nu cumva o dată cu apa murdară să aruncăm şi copilul din albie. Nu se poate şi nimeni nu crede cum că în pictură, sculptură şi arhitectură, este exclusă posibilitatea ca în clasele de cultură generală să se însuşească cunoştinţele elementare despre artă. Este absolut limpede că, atîta vreme cît nu vom avea în această privinţă procedee de studiu, destul de precis stabilite, care ar fi concentrate în anumite catedre, aşa cum se face în muzică, nu va exista o adevărată metodică în domeniul predării artelor plastice. Nu cred că în această direcţie n-a fost depusă o muncă apreciabilă de către vechii membri ai Academiei. Este necesar ca tinerii, aflaţi la început în afara oricăror

---

* Vai, această precizare s-a adeverit. O nouă comisie a început să lucreze şi dificultăţile nu se împutinează (nota autorului, din anul 1923).

Scanned with OKEN Scanner

direcţii, să-şi însuşească ceea ce reprezintă temelia artei şi a meşteşugului artistic, iar după aceea, deja absolut liberi, să-şi aleagă nu numai direcţia, ci şi maestrul cu care vor să lucreze.

Mult mai mult s-a realizat în sensul promovării artei productive. Cel puţin la Moscova, Vhutemas-ul a obţinut mari succese. Secţiile de textile, de ceramică şi altele cîteva se află pe drumul just şi antrenează în activitatea lor un număr apreciabil de artişti tineri. Sînt desemnate în mod just aici şi principiile uniunii strînse cu sindicatele şi cu organele de producţie. Orice străin care ar vizita Vhutemas-ul ne-ar da fără îndoială dreptate. Şi noi trebuie numai să ne străduim ca actuala înclinare, actuala orientare în direcţia producţiei să nu înăbuşe căutările noastre avide pentru găsirea unor metode de învăţămînt cu adevărat ştiinţifice. Nu trebuie, de asemenea, să stăruim în tendinţa de a îndrepta această înclinaţie. Înclinarea spre producţie este o sarcină de importanţă covîrşitoare şi nu există nici o îndoială că, pe măsură ce înaintăm, vor fi tot mai necesari artiştii producători. Numărul aşa-zişilor artişti puri se va limita la un batalion cu mult mai mic, care va recruta doar oameni excepţional de dotaţi (...)*.

Trecînd la sarcina următoare, la aceea a industriei artistice şi a producţiei artistice ca atare, trebuie să stabilim înainte de toate ce înţelegem prin aceasta.

Unii judecă astfel : noi trebuie să producem numai lucruri utile pentru uzul casnic. Se poate produce carafă, masă, cale ferată, maşini ş.a.m.d., dar nu se poate produce tabloul, fiindcă tabloul nu serveşte nici unui scop utilitar. Acesta nu este lucru deşi are o anumită greutate şi formă. Totuşi, o oarecare diferenţă există între o lădiţă pictată în care puteţi să vă puneţi lucrurile şi tablou la care se poate numai

---

* lipsă în original (nota ed. ruse)

Scanned with OKEN Scanner

privi. Arta ca atare, adică arta pură*, arta folositoare numai prin faptul că e artă, numai prin aceea că ea satisface necesităţile estetice — o asemenea artă, spun ei, nu ne trebuie. Această artă este burgheză, feudală, scolastică, în timp ce noi vom produce numai lucruri utile.

Din fericire, nu toţi care propovăduiesc astfel sînt aşa de obtuzi încît să se cramponeze de această idee pentru totdeauna.

Dar să vedem cum stăm cu cîntecul, cu marşul ? Este marşul un lucru folositor ? Întrebaţi-l pe ostaşul din Armata Roşie ! „Folositor“ — va răspunde el. Or, muzica nu cîntăreşte chiar nimic în greutate.

Trebuie înţeles ce este aceea producţie. Oare tabloul nu este producţie ? Trebuie să facem o distincţie : ori vorbim despre industrie, despre producţia de lucruri utile şi despre înnobilarea lor artistică, ori spunem pur şi simplu că tot ce face omul este producţie.

Ajung, vezi, unii la o asemenea formulă barbară : „arta înseamnă producţia de lucruri utile“. Ca şi cînd industria ar fi o producţie de lucruri inutile !

Dar dacă ar fi să recunoşti drept „producţie de lucruri utile“ şi arta şi industria, atunci toate pisicile sînt cenuşii, totul se pierde şi trebuie s-o iei de la cap.

Incontestabil, oala este un lucru util, dar trebuie oare să-i aplici ornamente? Doar supa nu va fi din această cauză mai gustoasă! Omul face o grămadă de lucruri „inutile“ sau le conferă lucrurilor însuşiri „inutile“ împodobindu-le şi scumpindu-le astfel încît la piaţă oala ornamentată costă mai scump decît cea neornamentată. Ei bine, tocmai aici începe problema despre arta industrială.

Industria artistică nu este nicidecum producţie de obiecte utile în accepţia îngust utili-

---

* prin artă pură se înţelege, în cazul dat, arta neaplicată (nota ed. ruse).

Scanned with OKEN Scanner

tară a termenului. Tot ce dă amploare naturii umane, tot ce organizează viața astfel încît ea să devină mai liberă și mai plăcută — este incontestabil util. Trebuie totuși făcută o distincție între producția artistică a obiectelor casnice și tehnice pe de o parte, și arta propriu-zisă pe de alta, iar prima să fie numită nu „producție artistică în general", ci industrie artistică.

Care sînt, așadar, sarcinile acestei industrii artistice? Că ele sînt uriașe, nu încape îndoială. Că minimalizarea industriei artistice este o imensă greșeală — este neîndoielnic. Aș spune mai mult : industria artistică este unul dintre sectoarele cele mai importante ale artei.

Care este țelul fundamental pe care ni l-a pus în față marxismul ? Nu numai să explicăm lumea, ci s-o și transformăm ! Industria artistică este tocmai unul dintre mijloacele de transformare a părții materiale a lumii. Tăierea istmurilor menită să schimbe fața globului pămîntesc, construirea orașelor ș.a.m.d. — toate acestea, inclusiv noile modele de pahare, include și producția artistică. Sarcina producției este să schimbe lumea tocmai în așa fel încît omul să-și poată satisface trebuințele în cele mai bune condițiuni. Dar omul are și nevoia de a trăi bucuros, de a trăi plăcut, de a trăi intens. Și această necesitate are o importanță așa de uriașă, încît dacă noi am crea pentru omenire acel paradis al societății de care vorbea Nietzsche, s-ar ajunge la ce s-a ajuns cu Sciastlivțev [37] care trăia sătul, dar în cele din urmă a început să se gîndească de care cui să se spînzure. Ar rezulta că omul trăiește pentru ca să mănînce. Dezgustul față de viață ar cuprinde omenirea.

Ce înseamnă „util" ? Util înseamnă, înainte de toate, ceea ce asigură existența umană, o face mai ușoară, eliberînd pentru om cît mai mult timp posibil, timp pe care el să nu fie nevoie să-l ocupe cu munca necesară doar pentru existența elementară. Pentru ce este necesar acest timp

Scanned with OKEN Scanner

liber ? Pentru viață. Tot ce este doar pur și simplu util este acel etaj inferior care organizează viața astfel încît ea să rămînă liberă pentru desfătarea creatoare. Dacă omul nu are libertate de creație, nu există desfătare artistică, viața lui este lipsită de bucurii. Dar oare singurul scop al omenirii rezidă în a-și construi o viață îndestulată dar lipsită de bucurii ? Aici ar fi numai garnitura, iar iepurele ar lipsi. Este absolut evident că lucrurile trebuie astfel schimbate încît ele să procure și fericire, nu să fie numai utile. Omul epocii de piatră face crestături pe ulcior pentru că acest ulcior îi procură mai multă fericire. Industria artistică adaugă la fabricatul realizat în proporție de 99,99%, la lucrul util în proporție de 99,99%, încă un oarecare 0,01% care face acest lucru plăcut. În aceasta și constă sarcina ei.

Industria artistică trebuie împărțită în două genuri fundamentale. Primul este constructivismul artistic în care arta se contopește total cu industria. Artistul inginer care are un gust geometrizant deosebit poate să facă mașina frumoasă cu ajutorul unei remarcabile coordonări a liniilor. A face de pildă locomotiva astfel încît ea să fie cît mai frumoasă — aceasta înseamnă să exprimi cît mai deplin ideea construcției ei tehnice și a folosirii practice.

Construcția are totdeauna și trebuie să aibă un scop tehnic, practic. De aceea, bineînțeles, nu poate fi numit constructivism autentic ceea ce fac unii artiști ai noștri cînd, compunînd tablourile lor „constructiviste", nu fac decît să strice doar materialul. Aici nu artistul se cuvine să-l învețe pe inginer, ci, dimpotrivă, artistul trebuie să învețe de la inginer... Dacă veți merge la expoziția de tablouri și sculpturi a „constructiviștilor" noștri, acolo nu veți putea încerca altceva decît un sentiment de groază. Dar dacă veți merge la o bună uzină americană, acolo veți găsi, în adevăr, înalta frumusețe a construcțiilor desăvîrșite.

Scanned with OKEN Scanner

Al doilea gen al industriei artistice este industria artistică menită să împodobească — ornamentica. La noi există o oarecare înclinație spre renunțarea la arta ornamentală. Există părerea că o stambă sau basma țipător colorată înseamnă spirit mic-burghez. Dar în realitate, ornamentația nu este un principiu mic-burghez. ci popular : de cînd e lumea și pămîntul, costumul popular a avut un colorit luminos. În timp ce micul-burghez este puritan, este quaker burghez. El este cel care ne-a îmbrăcat pe noi și aproape pe toate popoarele în tot ce-i negru, cenușiu, în aceste costume lipsite de culoare, lipsite de veselie pe care le purtați cu toții. Și cînd ultra-mic-burghezul „de stînga“ spune : „să vă ferească dumnezeu de orice frumusețe, frumusețea miroase a dumnezeu și a popă“ — credeți-mă că aceasta este una dintre manifestările cele mai odioase ale spiritului mic-burghez, ale acelui spirit al cărui exponent a fost descris de Werner Sombart în persoana lui Franklin care spunea „Nu acord nici un minut pentru frumusețe. La mine totul, pînă la ultimul minut, este înscris în grossbuh“.

Se prea poate ca din cauza sărăciei noastre să fim nevoiți să purtăm încă un timp anumit chiar zdrențe. Dar aceasta din cauza sărăciei. Iar dacă nu va mai fi sărăcie, dacă noi ne vom îngriji ca viața muncitorului și muncitoarei, viața țăranului și a țărăncii să devină mai plăcută, ce vom prefera atunci : acest cenușiu blestemat sau „grosolanele“ culori vesele ? Desigur, „grosolanele“ culori vesele, și forțele noastre artistice cele mai bune vor crea acel stil exuberant care va fi, fără îndoială, precumpănitor.

Noi trebuie să pregătim în școlile noastre oameni care devin apoi artiști la fabricile de ceramică, de imprimat stambă, de prelucrat metalul și altele pentru a putea să le dea produselor un aspect plăcut, vesel. Fiecare proletar care produce obiecte casnice trebuie să aibă o anumită cultură artistică.

Scanned with OKEN Scanner

O altă importantă sarcină a artei este cea agitatorică. Unii afirmă că și în arta agitatorică trebuie să guverneze „principiul producției“ („producția“ de afișe), că artistul trebuie să satisfacă pur și simplu comenzile. Asta înseamnă oare că : astăzi îmi comandă Denikin și eu lucrez pentru Denikin, mîine îmi va comanda Puterea Sovietică și voi lucra pentru Puterea Sovietică ? Este absolut limpede că o asemenea artă poate avea însemnătate agitatorică numai întîmplător, așa cum întîmplător se poate lua de pe policioară, în loc de unt, vaselină. Așa se poate executa în mod ireproșabil un afiș liniar la vederea căruia inima omului să nu freamăte, totuși, și asta va fi o mostră de artă inutilă, de semiartă rece, de artă numai cu numele. Ne putem bizui numai pe artiștii care au ceva de spus. Numai artiștii care sînt pătrunși profund de concepția noastră despre lume pot să creeze o autentică artă agitatorică. A demonstrat acest lucru viața însăși și în prezent începem deja să observăm dispariția treptată a artei agitatorice falsificate.

Ce trebuie înțeles prin cuvîntul „artă agitatorică“ ? Aproape întregul domeniu al artei și, în orice caz, întregul domeniu al artei autentice, acolo unde ea nu coincide cu arta industrială și cu scopurile acesteia, este artă agitatorică. Orice artă are cel puțin un germene de agitație, dăunător nouă sau folositor. Arta este totdeauna agitatorică. Este absolut greșită părerea că afișul este artă agitatorică, iar tablourile propriu-zise nu sînt agitatorice.

Arta agitatorică poate să fie o artă a comuniștilor care uneori nici nu aparțin partidului, dar și-au însușit punctul de vedere comunist asupra lucrurilor. Noi îndrăgim această artă, ei îi aparține viitorul. Dar oare numai o asemenea artă agitatorică este importantă pentru noi? Nu. Pentru noi este importantă și o astfel de artă care poate să nu coincidă cu concepția noastră despre lume, dar care are contiguitate cu ea pe o anumită latură. Gogol, de pildă, n-a

fost comunist, dar asta nu înseamnă că „Revizorul“ este pentru noi un lucru străin. Alt exemplu. Cutare tablou al unui mare maestru din vremea Renașterii, în care se află un element religios bine determinat (să spunem imaginea Maicii Domnului) nu este desigur un tablou proletar. Se poate chiar spune că, într-un anumit sens, este un tablou ostil, dăunător. Totuși, glorificarea frumuseții umane trebuie atribuită laturilor ei pozitive. Și în acest sens, o asemenea madonă, mai ales dacă veți arăta cum s-a dezvoltat ea din vechea icoană, are o însemnătate uriașă. Și putem spune direct că o asemenea artă ne este utilă în cel mai înalt grad cum util este de pildă și Apolon de Belvedere pe care-l apreciem ca pe un ideal uman pământesc definit, deși este vorba de statuia unei „zeități“.

Se înțelege, noi va trebui să interzicem agitația ostilă nouă. În vremea noastră revoluționară, noi nu putem să acordăm o libertate absolută agitației. Dar în această chestiune este nevoie de foarte mare tact, de foarte multă prudență. Trebuie să fii la curent cu istoria artei pentru a te putea descurca în arta contemporană, pentru a ști mai exact cine-ți este prieten, cine dușman. Noi avem nevoie ca dușmanul să devină inofensiv, iar în anumite cazuri să dispară, pur și simplu. Pentru asta am și creat Glavlit-ul. Și oricît s-ar spune că cenzura este un lucru rușinos, eu zic că purtarea armei este și ea un lucru îngrozitor, dar ce să-i faci ? — deocamdată noi trebuie să o mai purtăm încă. Cenzura este și ea o astfel de armă. Dar ea, ca orice armă, pretinde să fie folosită cu îndemînare. Noi trebuie să învățăm acest lucru (...)*.

---

* Urmează cîteva pagini consacrate teatrului și muzicii, care nu apar în culegerea de articole despre arta plastică, apărută în limba rusă în 1967, ci numai în „Opere complete“. Dat fiind profilul acestei ediții românești, am preluat textul tot în forma sa abreviată. (nota ed. rom.)

Scanned with OKEN Scanner

Încă de acum cîţiva ani a fost inventată şi pusă în circulaţie o expresie destul de interesantă — „comanda socială “[38], care s-a fixat, în special, tocmai în legătură cu arta. Este o expresie destul de sugestivă şi de valoroasă pentru că ea conţine înţelegerea artei ca ceva indispensabil pentru dezvoltarea vieţii noastre sociale, ca ceva determinat de trebuinţele profunde ale acelor mase în numele cărora se şi realizează întreagă această construcţie. Toată problema rezidă în a ne clarifica trăsăturile concrete ale acestei comenzi sociale. Eu nu mă îndoiesc că se pot găsi unii artişti, adesea de prim rang în ceea ce priveşte profilul lor estetic, care pot spune : „Nu-mi pasă mie de comandă socială, eu creez la propria mea comandă individuală“.

În căutarea unei atitudini juste faţă de artă din punct de vedere social, noi ne izbim cîteodată de unele întrebări tragice pe care şi le pun artiştii. Ei se întreabă, de pildă : Cum stăm cu arta în această ţară săracă din care au fost alungate clasele dominante, iar odată cu ele şi marile necesităţi culturale ? S-ar putea ca noi să nu mai fim de nici un folos ; poate nici nu este posibil să fim de vreun folos în această ţară aspră a dictaturii proletariatului ; sau poate sîntem de trebuinţă, dar noi nu găsim

acel făgaș pe care trebuie îndreptată arta ? Și toți aceia care sînt stăpîni ai situației în țara noastră — clasa muncitoare, o parte a intelectualității apropiată ei, țărănimea ș.a.m.d. — se izbesc de o oarecare neînțelegere care pare a spori, se acumulează și ne plasează pe noi într-o situație dificilă. Întrucît există un număr destul de mare de instituții de învățămînt, medii și superioare, care continuă să pregătească artiștii, devine, desigur, limpede că poziția guvernului este aceasta : artistul ne trebuie. În același timp, este, pare-se, greu de spus cu exactitate care va fi soarta acestui tineret chemat să schimbe vechea generație, în lumina acelei situații strîmtorate și economic și material și ideologic în care se află artistul nostru. Iată de ce a clarifica dacă există o comandă socială în ceea ce privește arta și ce anume înseamnă această comandă, este o chestiune cu totul esențială. Iată motivul pentru care ne vom ocupa de clarificarea a ceea ce înseamnă comanda socială, vom stabili în ce măsură și cum a fost satisfăcută ea pînă acum, în ce grad se poate spera că ea va fi îndeplinită în toată plenitudinea ei și ce urmare poate avea acest fapt.

Cîndva, Voronski, unul dintre cei mai instruiți și mai profunzi reprezentanți ai lumii noastre artistice sau științifico-artistice comuniste, s-a străduit să dezvăluie importanța intrinsecă a artei așa cum se conturează ea pentru noi, evidențiind genul deosebit de cunoaștere pe care-l reprezintă creația artistică. Un alt reprezentant al gîndirii comuniste în domeniul artei, mai tînăr, dar foarte talentat — tov. Lelevici — a respins foarte supărat această definiție a artei și a indicat alte laturi mai valoroase. [39] Se poate ca Voronski să nu aibă dreptate reducînd în proporție de sută la sută arta la latura ei cognoscibilă ; acest lucru nu-i desigur așa, dar, că, într-o măsură apreciabilă, el are dreptate, aici nu poate încăpea nici cea mai mică îndoială.

Scanned with OKEN Scanner

În general vorbind, cea mai înaltă formă de cunoaștere este, cum se spune, știința. Știința tinde ca experiența de zi cu zi a observației noastre să conducă la generalizări care să aibă, pe cît se poate, caracterul și forma capabile să surprindă legile fundamentale ale fenomenelor de o importanță sau alta. Dar în fond, conștiința umană este construită în așa fel încît o asemenea cunoaștere nu-i este de ajuns, și aceasta nu numai în sensul necesităților sale interioare, dar chiar și din punctul de vedere al transformării acestei cunoașteri într-o activitate autentică. Căci, în fond, noi cunoaștem pentru a stăpîni, pentru a dirija ; or, iată, rezultă că într-o întreagă serie de domenii, și încă din cele foarte importante, eu aș spune chiar că aproape în întreg orizontul nostru de cunoaștere, acest eșafodaj de clarificări privind obiectele și fenomenele, acest eșafodaj de formule ce surprind legitatea nu este de ajuns, fiindcă toate abstracțiile scapă organelor noastre de simț nemijlocite, scapă trăirii nemijlocite a vieții.

Dealtfel, dacă este ceva cunoscut în realitate, cunoscut în profunzime și înțeles, acceptat de noi, apoi acesta este concretul, acesta este ceea ce noi observăm în funcționarea noastră nemijlocită, în fața ochiului nostru, lîngă urechea noastră ; ceea ce atingem în permanenta noastră percepere a ceea ce ne înconjoară. Or, știința este lipsită aproape cu desăvîrșire de posibilitatea, în realizarea ei ultimă, adică în aceea către care tinde, de a reda concretul. Pentru știință, concretul servește doar ca moment inițial, doar ca bază pe care se construiește mai departe procesul următor ce tinde către o abstractizare din ce în ce mai mare, către generalizări din ce în ce mai ample. Perceperea de zi cu zi a vieții care poate fi întîlnită la mic-burghez, la țăran ș.a.m.d. este cu totul și cu totul concretă : individul știe ceea ce vede, ceea ce aude, ceea ce trăiește și ceea ce se stabilește ca reflex generalizator, fără veriga următoare, fără legi și formule percepute

Scanned with OKEN Scanner

pe cale cu adevărat mentală, cu ajutorul cărora ar putea să se conducă în clarificarea a ceea ce el a receptat. Și această cunoaștere concretă, deși reprezintă desigur acel fundament, acel teren pe care crește apoi întregul și foarte complexul psihic uman, civilizația, ea singură nu poate fi considerată suficientă. Dar arta unește amîndouă laturile cunoașterii, ea stăpînește mijloacele magice de a crea tipul care este pe de o parte absolut concret, pînă la a da senzația vieții, și care reprezintă totodată o generalizare. Arta, dacă ea nu este generalizare în fiecare trăsătură a ei, în fiecare frază luată în parte, în oricare incident luat separat, dacă nu are caracter generalizator, are o valoare insignifiantă și se pierde, de regulă, în fapte de viață ce pot fi constatate. Dar, pe de altă parte, cînd arta, generalizînd, se distanțează, apoi cu cît ea se distanțează mai mult de imaginea absolut concretă și plină de viață, de imaginea dată și de neînlocuit, cu atît ea pierde mai mult. Noi acolo simțim geniul artistului unde el este concret pînă la individualizarea deplină și unde omul individualizat este în același timp un tip foarte important pentru conștiința noastră socială, tip ce constituie cheia pentru înțelegerea unui întreg șir de fenomene, situații, persoane, evenimente ș.a.m.d. Și iată că tocmai de aici decurge principala trăsătură, dacă vreți, poate cea mai importantă trăsătură a comenzii sociale cu care țara noastră se adresează artiștilor. Noi trebuie să ne ocupăm acum cu o mare intensitate de problema autocunoașterii. În țară au loc transformări colosale ; Revoluția din Octombrie, ca transformare politică, a fost ea însăși rezultatul multor transformări adesea necunoscute. Noi am trecut apoi prin atît de multe vîrtejuri și vîltori, deplasări și cutremure încît fața țării noastre nu mai seamănă deja și nu mai poate fi recunoscută dacă este luată în comparație cu ceea ce am văzut pînă la revoluție. Și aceste zguduiri se mai produc încă destul de

Scanned with OKEN Scanner

repede ; noi ne aflăm în centrul catastrofelor. În unele domenii, multe lucruri au rămas așa cum au fost ; s-au creat însă și noi forme bine determinate, precise, care se vor dezvolta neapărat în continuare ; în alte domenii sînt doar pe cale de a izbucni noi zguduiri ; o a treia categorie de domenii se află într-o stare precară. Drept rezultat al tuturor acestor acțiuni se clarifică tipul nou. Aceste condiții fac posibile experimente care erau de neconceput înainte vreme.

Și aici noi avem nevoie de ochiul artistului care ar juca rolul acelui aparat de cunoaștere despre care am amintit mai sus, care ne-ar da imagini generalizatoare concrete, încarnate, calde, vii, în stare să atragă dragostea și ura, imagini ce caracterizează noua epocă din viața patriei noastre și popoarele din Uniunea noastră. Și aici este nevoie desigur de o foarte mare onestitate. Există oameni care gîndesc, să spunem, că întrucît ei aparțin partidului aflat la putere sau simpatizează cu acesta, apoi tocmai această onestitate socială îi obligă să rețină din ceea ce se petrece în țară tocmai ceea ce este prestabilit în program, sau să găsească în țară firele dorite ale confirmării unor situații aprioric care sînt sau ar putea să fie cea mai solidă bază pentru construcția noastră, dacă ei ar fi fideli. Dar în acest domeniu al cunoașterii artistice nu se poate pretinde, în nici un caz, ca produsul, chiar și cel acceptabil, în stare să răspundă comenzii sociale, să reflecte în întregime, ca în oglindă, ceea ce dorește cercetătorul însuși. Nu, noi trebuie să dirijăm cu o imensă obiectivitate munca noastră de cercetare. Și nici o cercetare, nici măcar cea mai obiectivă nu poate să înțeleagă într-o asemenea măsură această precizie a observației și acest caracter nealterat al rezultatului acestei observații în cursul întregului proces al prelucrării interioare și al expresiei artistice lăuntrice, așa cum poate s-o facă marxismul. Pe de altă parte, probitatea scriitoricească este înțeleasă uneori ca o stră-

Scanned with OKEN Scanner

danie de a remarca laturile negative, a le exagera și a le exprima cu acuitate socială. De fapt ce poate face mai bine dovada probității decît dacă omul plutește împotriva curentului ? Iar dacă, pe deasupra, un asemenea artist are din punct de vedere subiectiv o dispoziție pesimistă — iar loc pentru pesimism este destul de mult și nu numai pentru rămășițele fostelor clase dominante, dar într-o măsură apreciabilă și pentru acele grupuri ale intelectualității din care provine în principal scriitorul, căci pentru multe dintre aceste grupuri situația socială trebuie considerată deocamdată deteriorată în urma revoluției —, dacă se ține deci seamă de un cerc așa de îngust al evidenței unor nevoi imediate, se înțelege că de aici se produce o cotitură în direcția exagerării primejdiei, exagerării laturilor negative, a slăbiciunii de creație, a aspectului haotic din realitatea înconjurătoare. Cu nici un fel de mijloace nu se poate interveni pentru a obliga un temperament artistic sau altul să se lepede de însușirile sale subiective, dar să-l pui în gardă se cuvine. Nici un fel de fir călăuzitor nu poate fi trasat în această privință, și nu numai de către reprezentantul guvernului, dar nici de către cercetătorul științific sau de către critic.

Nimeni nu poate spune : iată cu aproximație linia dezvoltării reale a țării noastre, iată trăsăturile reale ale politicii de care trebuie să te călăuzești ; nimeni nu poate să dea dinainte artistului harta bancurilor de nisip și a stîncilor, pentru ca el să nu eșueze.

Potrivit comenzii sociale, artistul trebuie să se străduiască continuu să observe cu un ochi ager, aceasta fiind prima formă a naturii artistice, să reflecte în mod serios și cu probitate ceea ce se petrece în jur, să prelucreze datele observației cu cea mai mare atenție și să exprime totul cu cea mai profundă cinste interioară ; acesta este un precept ce decurge direct din principala latură a comenzii sociale.

Scanned with OKEN Scanner

Mi se poate replica, firește, că existența cenzurii, a Direcției literare, existența unei critici cu caracter de clasă destul de ascuțit, constituie uneori un obstacol în calea îndeplinirii de către artist, cu deplină obiectivitate și cinste, a acestei sarcini sociale. Uneori, cînd el se consideră suficient de obiectiv, artisticește vorbind, artistul se pomenește că i se aruncă vina de a fi denaturat, dimpotrivă, realitatea. A evita cu totul aceasta în vremurile noastre fierbinți, de cruntă luptă socială, este imposibil. Noi ne aflăm într-o încercuire ostilă și deocamdată mult mai puternică decît noi, din punct de vedere material. Noi apărăm acest palladium al construcției noastre socialiste cu brațul înarmat. Noi avem în interiorul țării un număr destul de mare de oameni cu o atitudine ostilă sau de răceală față de construcția socialistă. Dar cercurile conducătoare, guvernul nostru ca atare ,are o atitudine extrem de intolerantă față de un asemenea amestec în munca cinstită a artistului și se străduie să-l protejeze în fel și chip. De cîte ori n-am examinat și reexaminat, chiar cu participarea artiștilor înșiși, practica cenzurii noastre ; s-ar putea să nu fi reușit să sesizăm unele dintre trăsăturile ei, deși de fiecare dată ne-am convins împreună cu cei care au mers acolo cu scopul principal de a remarca dacă nu există cumva unele excese, că în general, .ea funcționează bine în măsura în care poate să funcționeze bine detestabilul aparat al cenzurii luat ca atare. Cînd eu zic „detestabilul aparat al cenzurii“ nu înseamnă că am putea să ne descurcăm fără el sau că eu nu-l respect. Eu găsesc de asemenea detestabil tunul sau bomba, dar consider că atît timp cît acest tun sau această bombă se află în mîinile Armatei Roșii și atît timp cît ele sînt îndreptate împotriva dușmanului nostru — ele sînt sfinte. Aceasta înseamnă că în momentul cînd dușmanul nostru va înceta să mai existe, noi vom renunța cu aceeași plăcere și la tun și la aparatul de cenzură.

Scanned with OKEN Scanner

Artistul care s-a angajat pe drumul acestei arte instructive poate să conteze cu încredere pe faptul că glasul său, în cazul că el ar fi victima unor neînțelegeri oarecare, va fi totdeauna ascultat întrucît comanda socială a unei asemenea cunoașteri obiective a țării este omnipotentă ; ea este dictată de necesitățile noastre firești.

Dar cum am spus deja, Lelevici a avut dreptate într-o însemnată măsură cînd l-a învinuit pe Voronski că a abordat unilateral definiția literaturii și a artei în general. Desigur, comanda noastră socială nu se mărginește deloc la această sarcină. Mai există una și încă mult mai importantă și mai dificilă și anume problema făuririi în însuși materialul nostru uman, în cetățenia noastră, a noului fel de a simți, a noii etici.

Fiecare clasă care a împrumutat unei epoci sau alteia caracteristica sa și s-a reflectat în propria sa artă, a pus în fața artiștilor ei, în mod conștient sau inconștient, formulat sau neformulat, nu numai sarcini de cunoaștere, ci și sarcina de formare a caracterului. Arta este un mijloc de educație de o forță colosală. Ea este, probabil, cea mai puternică formă de agitație care a existat vreodată. (...)*.

* Urmează referiri amănunțite privind în special literatura și teatrul, la care am considerat potrivit să renunțăm (n. ed. rom.)

Scanned with OKEN Scanner

NOTE *

1 Cuvîntul „naturalist“ este folosit în accepţia sa iniţială, desemnînd un om care studiază natura, oglindind-o în opera de artă (nota ed. ruse).

2 Maija — în mitologia indiană semnifică personificarea iluziilor (nota ed. ruse).

3 Trebuie să se facă distincţie între termenul „decadentism“ care presupune o direcţie, şi termenul „decadenţa culturii (sau artei) burgheze“ prin care se înţelege tendinţa generală a artei burgheze spre marasm, tendinţă apărută după cotitura reacţionară a burgheziei din anul 1848 şi devenită dominantă în perioada imperialistă (nota ed. ruse).

4 De remarcat că această caracteristică a lui Renoir, făcută în anul 1905, a rămas în linii mari neschimbată după 28 de ani — în 1933, cînd o regăsim în articolul „Pictorul fericirii“ (nota ed. ruse).

5 Ciclu de articole publicate în ziarul „Kievskaia mîsl“ în anii 1909—1910. În această perioadă, Lunaciarski avea concepţii apropiate de cele ale empiriocriticismului. Dintre cele treisprezece articole ale ciclului, în ediţia rusă din 1967 au fost incluse, cu unele prescurtări, numai opt. Pentru ediţia românească, ţinînd seama de spaţiul limitat rezervat volumului, am considerat mai interesante doar două articole pe care le-am introdus fără alte prescurtări, în afara celor operate de îngrijitorul ediţiei ruse. (nota ed. române).

6 „Diavoliţa albă“ — interpretare nietzscheano-decadentă dată cunoscutei divinităţi antice în sec.

---

* Nu toate notele ediţiei ruse au fost reproduse în ed. românească, iar cele publicate sînt date uneori cu prescurtări sau uşor adaptate. Au fost adăugate ,în schimb, cîteva note noi menite să aducă unele precizări sau să explice unii termeni.

Scanned with OKEN Scanner

XX de către scriitorul nietzschean Merejkovski, interpretare ce trimite la concepțiile ascetice antiumaniste ale Evului mediu (nota ed. ruse).

7 Ardengo Soffici (n. 1879), artist italian, cunoscut mai ales ca teoretician al futurismului. În deceniul al treilea a aderat la fascism (nota ed. ruse).

8 A. L. Volînski (1863—1926), critic literar rus. Estetician de orientare idealistă (nota ed. ruse).

9 Van Lerberg (1861—1907), poet și dramaturg belgian (nota ed. ruse).

10 Stilleben = „viață liniștită" — denumire germană pentru tablourile reprezentînd obiecte neînsufletite (nota ed. ruse).

11 „Prenez garde à la peinture" : în franc = feriți-vă! Vopsit proaspăt", joc de cuvinte : Feriți-vă de pictură ! „Et à la sculpture donc ! = De sculptură, de asemenea ! (nota ed. ruse).

12 Raport citit în ziua de 2 decembrie 1923, la Universitatea din Moscova. În textul inițial au existat multe denaturări și omisiuni. Textul publicat a fost pregătit de îngrijitorul ediției ruse I.A. Saț (nota ed. ruse). I. A. Saț a fost unul dintre secretarii lui A. V. Lunaciarski (nota ed. românești).

13 Brik, Osip Maksimovici (1888—1945), unul dintre întemeietorii și teoreticienii grupului futurist „Lef" („Frontul de stînga") (nota ed. ruse).

14 Stimmungslandschafter : în germ. = artiștii „peisajului intimist" (nota ed. ruse).

15 „Fiecare este tînăr, tînăr, tînăr..." — versuri dintr-o poezie a poetului și artistului futurist D. Burliuk (nota ed. ruse).

16 Articolul a fost dictat stenografului la telefon. Autorul n-a făcut corecturi și textul a apărut în revistă într-o formă vădit alterată. Îngrijitorul ediției ruse (I. A. Saț) a făcut unele adaptări acolo unde, potrivit părerii sale, greșelile erau evidente (nota ed. române, avînd ca bază nota ed. ruse).

17 Mejrabpom (în rusă — abreviat = Ajutorul muncitoresc internațional) (nota ed. române).

18 AHRR — (în rusă = Asociația Artiștilor din Rusia Revoluționară), organizație înființată în 1922 și dizolvată în 1932 cînd s-a înființat Uniunea artiștilor sovietici (nota ed. ruse).

19 Secesioniștii, de la Sezession — grupul artiștilor germani care s-au desprins de „Uniunea artiștilor din Berlin" în 1892. La început, secesioniștii îi considerau pe Böcklin și Leibl drept idealul picturii. În 1910, secesioniștii au început să evolueze în direcția impresionismului francez și a lui Cézanne. În același an, Sezession-ul s-a dezmembrat într-o serie de grupări de sine stătătoare, ca „Noul Sezession", „Sezession-ul liber" „Sturm" ș.a. După moartea lui Corinth (1926) grupul s-a transformat într-o asociație a artiștilor avînd scopul de a

Scanned with OKEN Scanner

vinde lucrări, a organiza expoziţii vaste etc. (nota ed. ruse).

20 OST (în rusă = Asociaţia artiştilor de şevalet), întemeiată la Moscova (nota ed. ruse).

21 „Academicieni". Se au în vedere artiştii Academiei de artă din Bologna (nota ed. ruse).

22 Suprematism. De la latinescul „Supremus" = cel mai de sus" (nota ed. ruse).

23 Precistenka — Numele vechi al unei străzi din Moscova, (azi str. Kropotkin) pe care se afla Muzeul picturii occidentale moderne. În prezent, aici se află Academia de artă a U.R.S.S. (nota ed. ruse).

24 Proiectul lui S. S. Aleşin pentru monumentul lui K. Marx n-a fost realizat (nota ed. ruse).

25 După alte amintiri ale lui Lunaciarski, anarhiştii au ameninţat doar că distrug acest monument care a fost îndepărtat, în cele din urmă, în urma unei hotărîri oficiale. Autorul a fost B. D. Koroliov, ulterior sculptor cunoscut, creator al unor lucrări realiste (nota ed. ruse).

26 Vhutemas — în rusă abreviat = Atelierele superioare tehnico-artistice de stat.

27 Proletcultul ca ideologie şi ca organizaţie a apărut înainte de Revoluţia din Octombrie, avînd ca principal teoretician pe A. Bogdanov, un revoluţionar marxist inconsecvent, al cărui idealism a fost criticat nu o dată de Lenin. Bogdanov susţinea şi s-a străduit să aplice în practică ideea creării unei „culturi proletare" independente faţă de partid şi care trebuie să rupă orice punţi de legătură cu trecutul, cu tradiţia. Promovînd o atitudine nihilistă faţă de moştenirea culturală, proletcultiştii, sprijiniţi de artiştii futurişti, înţelegînd prin aceştia în primul rînd pe constructiviştii-productivişti din grupul Tatlin — Rodcenko, manifestau o deosebită intoleranţă faţă de arta realistă tratată de ei ca o „vechitură". (nota ed. româneşti).

28 Cuvîntare ţinută la deschiderea Atelierelor libere ale învăţămîntului artistic de stat din Petrograd, la 10 oct. 1918. A apărut, sub titlul „Despre artă", în broşură, în 1918 şi, în culegerea „Arta şi revoluţia", în 1924. În ambele ediţii a apărut cu greşeli şi denaturări care, în ediţia din 1967 au fost îndreptate de îngrijitor (I. A. Saţ), după indicaţiile autorului (nota ed. ruse).

29 Vsevobuci — în rusă, abreviat = Organizaţie care se ocupa cu instruirea militară generală a cetăţenilor din contingentele care recrutează sau care erau pe cale de a recruta (nota ed. ruse).

30 Articolul, cu toate adausurile ulterioare, se publică numai parţial, renunţîndu-se la părţile referitoare la literatură şi teatru (nota ed. ruse).

Scanned with OKEN Scanner

31 Glavprofobr — în rusă abreviat = Direcția generală a învățămîntului profesional din Comisariatul poporului pentru educație (nota ed. ruse).

32 VTSPS — în rusă = Consiliul Central Unional al Sindicatelor.

33 VSNH — în rusă = Consiliul Suprem al Economiei Naționale.

34 Vneștorg — în rusă, abreviat = Comerțul extern.

35 Glavpolitprosvet = Direcția generală a educației.

36 Aluzie la n.e.p. care presupunea, printre altele, permisiunea inițiativei particulare în domeniul spectacolelor, editurilor, comerțului cu opere de artă etc. (nota ed. ruse).

37 Sciastlivțev, numele unui erou din teatrul lui A. Ostrovski (nota ed. românești).

38 Termenul de „comandă socială" era apărat de partizanii Lef-ului (nota ed. ruse).

39 Autorul se referă la polemica dintre doi critici, privind definiția artei și a rosturilor ei în societatea socialistă (nota ed. românești).

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Prefață 5

SALONUL DE TOAMNĂ DE LA PARIS . . . 17

POEME FILOSOFICE ÎN CULORI ȘI ÎN MARMURĂ (SCRISORI DIN ITALIA) 34

Madonna și Venera (paralelă) 34

Primitivi și decadenți 41

PRIN EXPOZIȚII (SCRISOARE DIN PARIS) . 50

EXPOZIȚIA TABLOURILOR LUI CÉZANNE . 60

LA UN SCULPTOR 65

AL TREIZECILEA SALON AL ARTIȘTILOR INDEPENDENȚI 74

ARTA ȘI CELE MAI NOI FORME ALE SALE . 82

EXPOZIȚIA DE ARTĂ GERMANĂ 127

EXPOZIȚIA ARTEI REVOLUȚIONARE OCCIDENTALE 140

ÎNSEMNĂRI DE DRUM — EXPOZIȚIA CELOR PATRU 147

SCRISORI DIN PARIS 160

ARTA PARIZIANĂ PE PRECISTENKA . . . 165

FRANS MASEREEL 178

CAPITALA PICTURII (SCRISORI DIN OLANDA) 183

REMBRANDT VAN RIJN 187

UN PICTOR AL FERICIRII (RENOIR) 191

LENIN ȘI ARTA (AMINTIRI) 201

Scanned with OKEN Scanner

ARTA 209
PUTEREA SOVIETICĂ ȘI MONUMENTELE TRECUTULUI 231
REVOLUȚIA ȘI ARTA 239
STATUL SOVIETIC ȘI ARTA 246
PERSPECTIVELE ARTEI SOVIETICE 269

Note 277

Scanned with OKEN Scanner

REDACTOR : GHEORGHE SZÉKELY
TEHNOREDACTOR : ELENA DINULESCU

BUN DE TIPAR : 10.11.1975.
APĂRUT 1975 : COLI DE TIPAR 11,75 : PLANȘE
TIPAR ÎNALT : 12. C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.01. C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJUL 5200 + 20 + 90. EX. BROȘATE.

Tiparul executat sub cd. 370 la I. P. Filaret, str. Fabrica de Chibrituri nr. 9—11, București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

160

Biografii. Memorii. Eseuri

dialog despre artă

„Arta este un cîntec gigantic al omenirii despre ea însăși și despre mediul ei înconjurător. Ea este în întregime o autobiografie lirică și fantastică a speciei noastre. Cît de ridicoli, cît de pigmei par cei care, răsfoind această uriașă carte ale cărei litere sînt bisericile, miturile, poemele, simfoniile, cred că toate acestea sînt interesante numai prin frumusețea lor exterioară, în timp ce conținutul n-ar avea, în fond, vreo legătură directă cu arta ca atare !"

A. LUNACIARSKI

Scanned with OKEN Scanner